

Universidade Nova de Lisboa
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Departamento de Ciências da Comunicação

Imagens da Técnica na Ficção Científica

A Obra de Philip K. Dick no Contexto Sociotécnico

Dissertação para obtenção do grau de
Doutor em Ciências da Comunicação
Especialidade de Comunicação e Cultura

Jorge Manuel Martins Rosa

Orientador: Prof. Doutor José Augusto Nunes Bragança de Miranda

Lisboa, 2006

Trabalho realizado com o apoio da
Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Programa POSI)

Para a Eunice, incondicionalmente.

असतो मा सद्गमय ।
तमसो मा ज्योतिर्गमय ।
मृत्योर्मा अमृतं गमय ॥

Índice

Agradecimentos.....	i
I. Verne e Wells.....	1
I.1. Brave New World	3
22	
II. Hugo	53
II.1. Childhood's End	55
III. Dick	117
III.1. Press Enter []	119
III.2. The Cold Equations.....	145
III.3. The Stars my Destination.....	185
III.3.a. Stars in my Pocket like Grains of Sand	227
III.4. Camp Concentration	257
III.4.a. Lest Darkness Fall	297
III.5. Eternal Sunshine of the Spotless Mind	321
III.5.a. Mirrorshades	365
III.6. Darwin among the Machines	395
III.6.a. More than human	423
III.7. Pattern Recognition.....	449
III.7.a. Behold the Man	495
IV. Dick revisited	521
IV.1. The Heat Death of the Universe	523
Bibliografia e Anexos	547
Bibliografia	549
Anexo	599
Screenshots de «The Brain».....	613

Agradecimentos

«The cultivated may turn away in disgust at his rude accent and clumsy diction. The knowing may laugh at his failure to distinguish between fact and illusion. But speak he must.»

Olaf Stapledon, *Star Maker*¹

QUANDO, AINDA NO FINAL DO ANO DE 2001, decidi embarcar na tarefa que é a realização de uma tese de doutoramento, escolhendo como tema de investigação a obra de um conhecido – mas por vezes apenas superficialmente compreendido – escritor de ficção científica, Philip K. Dick, não imaginava o intrincado percurso por onde esse projecto me iria conduzir.

Em momento algum deixou de ser um desafio, e isso pelas mais diversas razões. Antes de mais porque a própria proposta tinha algo de ousado: como – se o era de todo possível – encontrar na obra de um autor de um género «marginal» sinais de uma cultura em mudança? Logo depois porque a própria leitura dessa obra parecia uma tarefa monumental: cento e muitos contos, um pouco mais de quarenta novelas, totalizando talvez dez mil páginas impressas. E à medida que a investigação prosseguia – desde os seus primeiros e hesitantes começos – descobriam-se múltiplos caminhos (quais destes os mais fascinantes, e quais os mais relevantes?) que obrigavam a uma constante busca de mais e mais material de apoio, à inevitável elaboração e

¹ Stapledon, 1937, p. 215.

aplicação de metodologias seguras de análise, e finalmente à progressiva descoberta de que seria possível dar um sentido a todo o projecto, que por trás da multiplicidade uma ténue mas firme unidade espreitava.

Apesar da persistência desse desafio, teria sido impossível dar-lhe prosseguimento e solidez (pelo menos nos prazos temporais que as instituições e o próprio bom senso definem) se não estivessem asseguradas as condições para uma proximidade e um cuidado (quase no sentido heideggeriano) constantes com este objecto de investigação. Essas condições estiveram, posso agora declará-lo com satisfação, sempre presentes. Antes de mais por ter beneficiado de uma bolsa de doutoramento por parte da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), que permitiu libertar-me de outras tarefas e funções (e também preocupações) e dedicar-me quase em exclusivo à investigação. As calorosas amizades que fui fazendo no Departamento de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, bem como no Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, asseguraram também que quaisquer hesitações ou incertezas no rigor fossem de imediato colmatadas. De entre aqueles que pertencem a qualquer destas duas instituições, e ainda que não havendo ninguém a excluir, que me seja permitido destacar alguns nomes, deixando por uma vez cair os títulos académicos: José Bragança de Miranda, o incansável orientador, Tito Cardoso e Cunha, que me indicou o «caminho para o Oeste» concretizado na estadia numa universidade americana, e, sem qualquer preocupação de ordem, Maria Augusta Babo, Graça Rocha Simões, António Fernando Cascais, José Augusto Mourão, Maria Lucília Marcos, Jacinto Godinho, Paulo Filipe Monteiro, Hermenegildo Borges, João Mário Grilo, Maria Teresa Cruz e Margarida Medeiros.

Durante a indispensável estadia frente a um outro oceano, na University of California at Berkeley, o apoio nem por isso deixou de sentir-se. Por parte da FCT – não é de todo redundante esta nova menção –, pude aceder a uma

das mais vastas bibliotecas do mundo; por parte do departamento de Retórica dessa universidade recebi um caloroso acolhimento, sendo-me absolutamente necessário destacar os nomes do professor Frederick Dolan, *advisor* durante essa estadia, e de Elizabeth Wadell, que sempre soube responder às questões e exigências burocráticas com que me deparei enquanto *visiting scholar*; por parte do casal Farah e Richard Meraz e outras amizades que fui fazendo, descobri a simpatia californiana que, presumo, era também a de Philip K. Dick, que aí viveu; por parte da comunidade portuguesa na Bay Area – Deolinda Adão, do departamento de Estudos Portugueses; Ivo Souza, docente de Física; Idalina Baptista, Elvira Callapez, Catarina Nunes e tantos outros no mesmo barco –, pude esquecer a distância que me separava de casa e o tempo que faltava para regressar.

Aqui em Lisboa, foi uma estimulante surpresa tomar contacto com essa outra pequena mas coesa e sempre activa comunidade de fans dos géneros literários da ficção científica e da *fantasy*: à cabeça, Rogério Ribeiro (também um doutorando, mas numa área diametralmente oposta) e Safaa Dib, as faces mais visíveis da associação «Épica», mas também Luís Rodrigues, Jorge Candeias, João Ventura e os mais relevantes autores do género nos anos mais recentes, João Barreiros e Luís Filipe Silva. Sem qualquer outro motivo que não a amizade, menciono também a Cláudia Madeira (que adicionalmente é alguém que também sabe o que é a vida de um bolseiro de doutoramento), o Jorge Giro, a Rita Conde e o Gonçalo Felino.

Mas acima de tudo e de todos, os meus inestimáveis agradecimentos vão para a Eunice, que foi sempre, perto ou longe, a única pessoa que nunca deixou de acompanhar o meu percurso, as minhas hesitações, as minhas ocasionais angústias, as minhas alegrias, a desarrumação física necessária à arrumação mental, o prazer de dar o trabalho como terminado mas também como um novo início. Há um pouco dela à espreita nas páginas desta tese.

I

Verne

e

Wells

Brave New World

«With scientific interest I would observe all that happened to me.»

Olaf Stapledon, *Star Maker*¹

A 16 DE JULHO DE 1945, no deserto do Novo México, é testada a primeira bomba atômica. Vinte e um dias depois, a 6 de Agosto, duas outras bombas são usadas com fins militares, arrasando as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki e apressando – da forma mais catastrófica que poderia ser concebível – o final da II Guerra Mundial. Se em vez dessa trágica realidade olharmos para a ficção, um dos mais antigos relatos do uso com fins bélicos da energia nuclear² remonta, por uma singular coincidência, ao ano em que se iniciou a I Grande Guerra. Estávamos portanto em 1914, embora ainda em tempo de paz, quando H. G. Wells publicava *The World set Free: A Story of Mankind*. Longe de se tratar de um dos seus romances mais aclamados, o facto acima referido tem sido contudo suficiente para que continue merecer a

¹ Stapledon, 1937, p. 7.

² Longe contudo de ser o mais antigo, ou mesmo o único: em 1895, uma agora obscura novela intitulada *The Crack of Doom*, da autoria de Robert Cromie, continha provavelmente a primeira ocorrência da expressão «bomba atômica»; entre o romance de Wells e 1945 é possível assinalar pelo menos – seguimos como fonte *The Shape of Futures Past: The Story of Prediction*, de Chris Morgan (cf. Morgan, 1980, p. 29) – *Last and First Men*, de Olaf Stapledon (1930), onde está presente o conceito mas não a expressão; em 1932, *Public Faces*, de Harold Nicolson; e em 1933, *The Lord of Life*, de Nick Bell. O próprio Karel Čapek – cf. *Odd Genre*, de John J. Pierce (Pierce, 1994, pp. 81-82) – usa a ideia, mesmo que não o nome explícito, em *Továrna na Absolutno* [*A Fábrica de Absoluto*] e *Krakatit*, respectivamente de 1922 e 1924.

apreciação da literatura crítica. Ainda assim, à parte o termo «atómico» (bem como a óbvia inspiração na Teoria da Relatividade Estrita de Einstein, que Wells, enquanto divulgador científico, com certeza conheceria, pelo menos de forma superficial), as semelhanças com a verdadeira bomba nuclear terminam aí. As «reações em cadeia» descritas por H. G. Wells aproximam-se muito mais do que viriam a ser as granadas de fragmentação múltipla (são de resto lançadas à mão), com a característica adicional de os rebentamentos se prolongarem quase indefinidamente, aproveitando a energia libertada e a matéria destruída para alimentar novas explosões ³, processo que eventualmente chega a um fim (assim o exigem as leis da física) deixando ouro como subproduto.

Mas a história – em particular as relações que ocasionalmente se estabelecem entre realidade e ficção – é mais complexa e intrincada. A 12 de Setembro de 1933, o físico húngaro Leo Szilard, que fora aluno de Einstein e Max Planck e havia fugido da Alemanha nazi para o Reino Unido⁴, lê no

³ Em *Last and First Men* (1930), Olaf Stapledon vai ao encontro da ideia de Wells, ainda que sem na altura o saber – cf. a correspondência entre Wells e Stapledon, publicada in Robert Crossley (org. e intro.), 1982, p. 35, onde Stapledon confessa, em carta de 1931, apenas ter lido *The War of the Worlds* e «The Star». Temos então, nessa novela de 1930, uma arma que é quase o equivalente balístico do *perpetuum mobile* e que por uma unha negra não chega a ser a causa da primeira de muitas quase-extinções da humanidade presentes ao longo da narrativa: «a dazzling point of light appeared on the remote cliff. It increased in size and brilliance, till all eyes were blinded in the effort to continue watching. It lit up the under parts of the clouds and blotted out the sun-cast shadows of gorse bushes beside the spectators. The whole end of the island facing the mainland was now an intolerable scorching sun. Presently, however, its fury was veiled in clouds of steam from the boiling sea. Then suddenly the whole island, three miles of solid granite, leapt asunder; so that a covey of great rocks soared heavenward, and beneath them swelled more slowly a gigantic mushroom of steam and debris.» (Stapledon, 1930, p. 28) Por irrelevante que seja a assim chamada capacidade profética da ficção científica, não deixa contudo de ser pormenor curioso a referência à forma em cogumelo da explosão, bem como o facto de a ilha ter três milhas (de área ou de extensão, a descrição é ambígua), evocando *avant la lettre* os ensaios nucleares de Three Mile Island.

⁴ Szilard é talvez um dos grandes cientistas polivalentes esquecidos do século XX. Trabalhou com Von Neumann ainda em Berlim, no final da década de 20, foi um dos primeiros a notar a ligação entre o «demónio de Maxwell» e a teoria da informação – que só emergiria enquanto tal anos mais tarde –, patenteou invenções como o microscópio de electrões e o refrigerador a bomba e, já depois da II Guerra, quando trocou a física nuclear pela biologia, provou que a actividade enzimática é regulada por processos de *feedback* negativo. Cf., para uma biografia detalhada, da autoria de Gene Dannen, «Leo Szilard: A Biographical Chronology», online in <http://www.dannen.com/chronbio.html> (Dannen, s/d). Refira-se que Szilard também escreveu, pontualmente, contos de ficção científica, de que é exemplo «The Mark Gable Foundation», a

London Times uma afirmação do também físico Ernest Rutherford segundo a qual «anyone who looked for a source of power in the transformation of the atoms was talking moonshine»⁵. Ávido leitor de H. G. Wells – tinha três anos antes procurado organizar um movimento de intelectuais com base no ensaio especulativo *The Open Conspiracy: Blue Prints for a World Revolution* –, Szilard vai buscar inspiração a *The World set Free* para conceber uma forma de tornar praticável a reacção em cadeia dos neutrões presentes nos núcleos atómicos⁶. Os anos seguintes seriam marcados pelo insucesso – em 1934, Rutherford recusa o seu pedido de um laboratório em Cambridge para desenvolver a ideia e até 1938, ano em que se mudou para Nova Iorque, as experiências com materiais como o irídio são mal sucedidas –, mas em 1939 consegue demonstrar que a fissão nuclear em cadeia é possível com o urânio radioactivo, associando-se a outras grandes figuras da física como Einstein, Eugene Wigner e Edward Teller, quer na investigação quer no contacto com Roosevelt para obter fundos para o desenvolvimento da bomba atómica. Logo depois do teste no Novo México, mais precisamente a 17 de Julho de 1945, faz circular uma petição rogando a Roosevelt que, por motivos morais, não seja usada a bomba que ajudou a conceber. A consciência das implicações do uso da energia nuclear para fins militares leva-o a trocar, em 1947, a física pela

história de uma «viagem» ao futuro por intermédio de criogenação – cf. *Time Machines*, de Paul Nahin (Nahin, 1993, p. 7).

⁵ Cf. Dannen, s/d, na URL mencionada na nota anterior.

⁶ Completa-se assim o *loop* de mútua influência entre os campos científico e literário, como pode ser lido em *The Poetics of Science Fiction*: «An early example of science and art imitating each other is the case of H. G. Wells, who was reading about Professor Soddy's nuclear experiments before the First World War, and wanted "to know quite the latest about the atomic theory and sources of energy [...] My idea is taken from Soddy" [...]. In the subsequent novel, *The World set Free*, Wells (1914) speculated on the discovery of radium and its consequences, and was accurate even to the year of its isolation by Marie and Pierre Curie in 1933. Then, when the physicist Leo Szilard read the book in German in 1932, he applied for a patent to cover his method of setting up a chain-reaction: "Knowing what this would mean – and I knew it because I had studied H. G. Wells – I did not want this patent to become public" [...].» (Stockwell, 2000, p. 47; as citações no interior provêm, respectivamente, de G. West, *H. G. Wells*, Londres, Gerald Howe, 1930, p. 199, e de N. MacKenzie e J. MacKenzie, *The Time Traveller*, Londres, Weidenfield & Nicolson, 1973, p. 299). Cf. igualmente *The Way to Ground Zero*, de Martha Bartter (Bartter, 1988, pp. 103-105), que discute a insistência de Szilard em conservar o sigilo militar no que respeitava à investigação atómica de então.

biologia, área na qual, entre outras descobertas e inovações, concebe a radioterapia, tratamento que viria aliás a curá-lo dum cancro.

Não é fácil provar de forma tão cabal, como no caso acima descrito, semelhantes ligações entre realidade e ficção⁷. No caso de Leo Szilard a tarefa encontra-se à partida cumprida pelo (duplamente invulgar) facto de a influência ter sido consciente e de o próprio Szilard ter tornado pública a inspiração na novela de H. G. Wells. Raras vezes as condições serão tão favoráveis: a motivação nem sempre é consciente e menos vezes ainda assumida; a relação entre o foco (ficcional) de inspiração e o resultado (real) final pode tornar-se tão ténue que quase deixa de fazer sentido evocar esse laço; e, compreensivelmente, dado que o universo da ficção (mesmo que «científica») não tem de reger-se pelas mesmas leis do mundo real, a «pseudo-ciência» que muitas vezes aí prolifera não deixa que esta seja uma fonte credível para investigações que se querem rigorosas. (E isto por mais que filósofos da ciência como Paul Feyerabend tenham procurado resgatar a componente intuitiva, irracional e mesmo «contra-científica» que não raras vezes – em particular nos casos mais notáveis de ruptura com modelos institucionalizados – acompanha a inovação na ciência⁸.)

⁷ Um outro caso notável desta intromissão da ficção científica no mundo real, tanto mais pelo facto de girar também em torno da questão atómica, foi a invasão, por parte dos Serviços Secretos americanos, do escritório de John W. Campbell, editor da revista *Astounding* (cargo que conservaria até à sua morte no início dos anos 70, passando inclusive por diversas alterações no nome da revista). Na origem desta invasão estava a suspeita de que o conto «Deadline», de Cleve Cartmill, publicado em 1944, teria sido concebido com base numa fuga de informação secreta sobre o Projecto Manhattan – cf., p. ex., *Faces of the Future*, de Brian Ash (Ash, 1975, p. 72). Em *The Way to Ground Zero* (Bartter, 1988, p. 108), é adicionalmente mencionado o facto de a revista *Bluebook Magazine* ter aceitado adiar a publicação de «The Paradise Crater», de Philip Wylie, até uma data posterior ao bombardeamento de Hiroshima, o que viria a ocorrer no número de Outubro de 1945.

⁸ Cf., por exemplo, a seguinte passagem de *Contra o Método* que apresenta uma visão ainda mais exacerbada desta irracionalidade presente na ciência: «As ideias sobreviveram e hoje diz-se que concordam com a razão. Sobreviveram porque o preconceito, a paixão, a vaidade, os erros, a obstinação, em resumo todos os elementos que caracterizam o contexto da descoberta, se opuseram aos ditames da razão e porque esses elementos irracionais tiveram a possibilidade de seguir o seu caminho.» (Feyerabend, 1975-88, pp. 156-157) Mais abrangente e optimista é a forma como termina esse mesmo livro, uma referência explícita à complementaridade entre

Também o movimento inverso deve ser tido em conta. Circunscrevendo-nos ao mesmo exemplo, a imaginação especulativa de H. G. Wells só pôde ter lugar no contexto de uma formação científica significativa. Wells estudou biologia na Normal School of Science de Londres, onde foi aluno de T. H. Huxley, que por sua vez havia sido pupilo de Darwin e era à época um dos grandes defensores do darwinismo. Tal influência cedo se fez notar sobre a sua produção ficcional em contos e novelas como «The Advent of the Flying Man», «The Extinction of Man», «The Living Things that May Be» ou – caso mais amplamente conhecido – *The Time Machine*, onde são retratadas as duas espécies em que a humanidade se terá dividido num futuro longínquo: os frágeis e intelectuais *eloi* e os quase animais *morlocks*.

Não querendo restringir-se ao campo da biologia – convém não esquecer que a ciência de finais do século XIX não era ainda tão hiperespecializada como hoje, a que se devem necessariamente acrescentar os seus interesses sociais e humanistas –, Wells deixou inúmeras vezes que a sua imaginação o conduzisse a outros campos, quer nas suas obras de divulgação, quer nos ensaios especulativos e morais, quer na ficção, arriscando quando necessário um afastamento daquela que era então a ciência adquirida. Ainda na biologia, explorou a possibilidade de mutações (diríamos hoje em dia «genéticas») em *The Island of Doctor Moreau*, e especulou sobre a vida noutros planetas em *The War of the Worlds*, enquanto noutros campos referiu a possibilidade de, por intermédio de inovações tecnológicas, assegurar a sobrevivência em animação suspensa (*When the Sleeper Wakes*), a invisibilidade (*The Invisible Man*), a superação da gravidade tendo como objectivo as viagens espaciais (*The First Men in the Moon*), as viagens no tempo (*The Time Machine*) ou as aplicações bélicas da tecnologia em *The War on the Air* (tanques e combate aéreo) e o já referido *The World set Free* (uso da energia atómica). Ainda que se possa

ciência e artes: «As artes, conforme hoje as vejo, não são um domínio separado do pensamento abstracto, mas complementares em relação a ele e requeridas por ele para a realização da plenitude do seu potencial.» (*idem*, p. 364)

afirmar que Wells foi tanto menos rigoroso quanto mais se afastava da área em que havia recebido formação, algumas atenuantes impedem que tal se torne numa acusação: obras de divulgação como *The Outline of History* demonstram que a sua cultura científica era sólida mesmo em especialidades alheias e o impulso humanista e activista⁹ (e não a mera precisão científica) era por vezes o grande motor da sua escrita – tome-se *The Invisible Man* ou *The Island of Doctor Moreau*, quase unanimemente interpretados como advertência contra uma «ciência sem consciência»¹⁰, e essa componente moral depressa torna secundária a presença de pretextos narrativos impossíveis ou improváveis como a conquista da invisibilidade. Que tenha usado um artifício muito pouco científico (quer pelos padrões do final do século XIX quer pelos nossos) para transportar o homem à lua – retomaremos a questão, quando confrontarmos H. G. Wells com Jules Verne – é portanto um elemento que em nada altera a relevância da sua obra.

Seja como for, não pode ser deixada de lado uma característica que quase invariavelmente assoma os universos ficcionais de Wells: o facto de estes assentarem no casamento entre ciência e tecnologia: uma ciência e uma tecnologia por vezes imprecisas, e outras vezes mais devedoras de exigências narrativas do que de um rigor e de uma conformidade *hard* aos princípios e às teorias aceites, mas em todo o caso universos onde essa aliança está estabelecida. Ou, para que seja claramente demarcado o contraste com outras estratégias narrativas que lhe estariam abertas, *universos de onde foram excluídas as explicações míticas e sobrenaturais*: neles não há magia nem

⁹ Cf. por exemplo Paul Alkon, num excerto de *Origins of Futuristic Fiction* a propósito de *The Island of Doctor Moreau*: «As an anti-utopia presenting an island with a society worse than the reader's [...], *The Island of Doctor Moreau* thus prefigures Orwell's more explicit insight into the sinister connections possible between science and government. But it is political more than scientific cognitions for which both *Nineteen Eighty-Four* and *The Island of Doctor Moreau* find suitable aesthetic correlatives.» (Alkon, 1987, p. 47) Noutras passagens no mesmo local, encontram-se argumentações similares sobre outras obras de Wells, cuja citação dispensamos por redundante.

¹⁰ Cf., por exemplo, uma outra obra de Paul Alkon, *Science Fiction before 1900*, na secção dedicada a Wells (Alkon, 1994, pp. 41-55).

demónios. Não se pretende com isso dizer que desapareceu qualquer elemento sobrenatural¹¹, ou que qualquer possibilidade de deslumbramento (seja por parte das personagens ou do leitor) foi excluída, mas antes que estes, a ocorrerem, surgem coados pelo filtro da ciência e da razão.

Acontece que essa é em boa medida uma das interpelações que nos são lançadas pela existência do género literário a que se convencionou chamar «ficção científica» ou SF¹². A expressão surge na década de 20 do século que há pouco findou¹³, antecédida bastante de perto por alguns outros candidatos que não vingaram, e mesmo as propostas posteriores de nomeação do género – como é o caso de «*speculative fiction*», proposto por Robert Heinlein¹⁴, o único candidato em condições de disputar um modesto segundo lugar¹⁵ – partilham o mesmo horizonte temporal de cerca de centena e meia de anos. O *que faz com que seja tão recente a existência deste género da ficção?* A resposta parece estar implícita na pergunta: se se trata de *ficção científica*, só poderia

¹¹ Até mesmo Wells se serviu deles ocasionalmente. É o caso de *The Wonderful Visit*, onde um anjo serve de dispositivo narrativo. Sobre a questão da presença de todo o tipo de elementos aparentemente estranhos à ficção científica – o chamado «fantástico» –, cf. mais à frente neste capítulo.

¹² Gary K. Wolfe dá-nos a mais condensada razão para a adopção da sigla SF, que também aqui usaremos como intercambiável com «ficção científica»: «if “sci-fi” is the “nigger”, SF is its “Ms.”» (Wolfe, 2005, p. 21). Este seu artigo, intitulado «Coming to Terms», é também uma das mais claras abordagens à questão da nomenclatura deste modo literário de expressão.

¹³ Na verdade, ocorre pela primeira vez em 1851, mas trata-se de uma coincidência histórica que dificilmente terá qualquer relação com a bem mais conhecida proposta de Hugo Gernsback. Leia-se *The Sociology of Science Fiction*, de Brian Stableford: «Although it was Gernsback who initiated the chain of events which eventually brought the term into common usage, his was not the first attempt to define a literary species of this nature. The first such prospectus was, in fact, issued as early as 1851 in a small book of criticism by a minor British poet, William Wilson. It passed, of course, completely unnoticed, but it is worth looking at Wilson’s reasons for promoting the *genre* at least two decades before there was any significant amount of it being written. [...] Wilson actually uses the term «Science-Fiction», and he characterizes it as fiction “in which the revealed truths of science may be given, interwoven with a pleasing story which may itself be poetical and *true* – thus circulating a knowledge of the Poetry of Science, clothed in a garb of the Poetry of Life”.» (Stableford, 1978-87, p. 80; a citação no interior é retirada de Robert Wilson, *A Little Earnest Book Upon a Great Old Subject*)

¹⁴ Cf., p. ex., *When World Views Collide*, de John J. Pierce (Pierce, 1989, p. 114), embora esta se trate de uma referência secundária, pois a fonte original é o artigo-conferência de Heinlein «On the Writing of Speculative Fiction», in Lloyd Arthur Eshbach (org.), *Of Worlds Beyond*, Reading (PA), Fantasy Press, 1947, pp. 13 e segs.

¹⁵ E isto apesar da brilhante proposta de Robert Scholes que, conservando tal como Heinlein as iniciais SF, propõe, no livro com o mesmo nome, a expressão «*structural fabulation*» (Scholes, 1975).

surgir quando a ciência adquire um estatuto de suficiente relevância. Essa é contudo a resposta simplista, a que serve a algumas narrativas de autolegitimação, talvez precisamente as mesmas que, não se dando conta de alguma contradição na sua avidez de legitimidade literária, fazem remontar o género a tempos por vezes tão remotos quanto o século II d. C., época em que Luciano de Samósata escrevera a «História Verdadeira», ou, em versões menos ousadas, ao Iluminismo de Voltaire, em *Micromégas*, ou a autores mais ou menos contemporâneos deste.

Fazendo por não menosprezar esta resposta algo ingénua, é necessário reformular a questão: o que faz com que seja tão recente a existência deste género da ficção *enquanto género reconhecido como tal*? Por pouco que a pergunta se altere, a resposta, como se adivinha, exige uma fundamentação muito mais cautelosa. Acima de tudo porque obriga a destrinçar entre uma série de instâncias isoladas de narrativas que recorrem de forma mais ou menos relevante à ciência e à tecnologia como elementos da intriga e – por mais que os casos anteriores tenham servido de modelo inspirador – o género propriamente dito (deixando por agora de lado os também inúmeros casos de textos tangenciais ao género ou que, dele não fazendo parte, só se compreendem num contexto em que este já está estabelecido). Presumindo que esta distinção pode pelo menos ser delineada nos seus traços mais gerais – de novo uma tarefa que terá de ser empreendida de modo mais aprofundado do que nesta primeira aproximação –, ela leva a que se olhe de novo para a questão, desta vez dando ênfase ao adjetivo «recente». Se há um género *recente* e casos isolados *muito menos recentes*, o que faz com que se verifique um desfasamento temporal considerável entre o surgimento da racionalidade científica (ou mesmo, numa perspectiva um pouco mais comedida, a difusão das aplicações tecnológicas à vida quotidiana) e uma semelhante disseminação do género literário que disso se alimenta? Mais estranho ainda: se mesmo nos primórdios do Iluminismo e da Revolução

Industrial (não nos preocupemos por ora com um grau de precisão histórica maior do que o que nos dá a cultura geral) podem ser encontrados alguns desses casos isolados, por que só recentemente deixaram de ser tão isolados? Acaso não tínhamos já ciência? Acaso não tínhamos já tecnologia e artefactos tecnológicos? Ou – hipótese tão ousada que mencioná-la já é arriscado, e a isso nos limitaremos – a ciência e a tecnologia como as conhecemos são afinal mais recentes do que certas narrativas de legitimação nos querem fazer acreditar?¹⁶

Tornemos mais explícito este primeiro quadro de hipóteses que acabou de ser delineado, quanto mais não seja para se perceber quão escorregadio é o terreno onde ele gatinha. Haveria uma série temporal que permitiria observar as mudanças nas sociedades humanas fazendo ressaltar diferentes períodos ou épocas (e respectivos momentos de transição), de onde se destacariam, para os propósitos a que nos propomos, o surgimento de uma mentalidade moderna, racionalista e imanentista, que procurou substituir-se às visões teocêntricas do mundo (a tudo isto chamamos Modernidade) e, um pouco

¹⁶ Alexei e Cory Panshin, no seu livro *The World beyond the Hill*, não poderiam ser mais cabais (logo, fáceis alvos de crítica, que apesar de tudo dispensaremos) quando atribuem ao início da Guerra Franco-Prússia o momento de entrada na «Era da Tecnologia» (cf. Panshin e Panshin, 1989, p. 66). Adiantam assim as suas razões:

«In ancient myth, *spirit* provided such a groundwork for belief in plausible mystery. After 1870, *science* became sufficiently developed as a concept and a practice to serve as a new foundation for belief.

But this was not so prior to 1870, which is why we can say that during the first two hundred years of modern Western society, SF literature did not exist.» (*idem*, p. 65)

Do ponto de vista estritamente literário, seria então apenas necessário contar com sensivelmente um ano de atraso: «A convenient date to mark the birth of science fiction might be the month of May 1871. In that month, three highly significant SF stories were published, two of them by the very same publisher on the very same day. The three stories were “The Case of Summerfield”, by William Henry Rhodes, “The Battle of Dorking” by Lt. Col. George Chesney, and *The Coming Race* by Edward Bulwer-Lytton.» (*idem*, p. 71) Opinião semelhante – mas apenas no que respeita à génese literária – tem Darko Suvin em *Victorian Science Fiction in the UK*: «If ever there was in the history of a literary genre one day when it can be said to have begun, it is May Day 1871 for UK SF.» (Suvin, 1983, p. 325) À coincidência na data de publicação dos títulos mencionados deve ainda acrescentar-se que é também nesse dia que Samuel Butler submete o manuscrito de *Erewhon* a um editor que rejeitaria a publicação da novela, que acabou por vir a público só em Março de 1872, como é atestado no prefácio do próprio autor à edição revista (Butler, 1872-1901).

mais à frente no tempo, um movimento prático que, influenciado por esse modelo conceptual, o leva às últimas consequências nos campos económico e social (e a isso chamamos Revolução Industrial). Paralelamente, haveria outras séries temporais – neste caso, uma série restrita à arte e, de modo ainda mais limitado, também uma outra à literatura –, onde seria igualmente possível observar uma série de períodos ou épocas: no caso, o Renascimento, o Barroco, o Neoclassicismo, o Romantismo, o Modernismo... Até que ponto é legítimo – ou, pelo contrário, infantilmente ingénuo –, pegar nas duas séries temporais e procurar coincidências, paralelismos, linhas de ruptura mais ou menos concordantes? Alois Riegl e Heinrich Wölfflin fizeram-no para a pintura no início do século XX, como o sabe qualquer estudante de História da Arte, e sem os seus contributos dificilmente poderíamos falar desta enquanto disciplina. Michel Foucault, talvez um pouco mais artilhado no que respeita à bagagem conceptual – e portanto de modo menos ingénuo –, fez ao longo de quase toda a sua obra algo semelhante. Multiplicando as linhas temporais segundo critérios ainda mais finos do que os que aqui propomos e encontrando sofisticados paralelismos entre a sociedade e instituições como a medicina, a prevenção e castigo da criminalidade, as relações íntimas ou a ciência¹⁷, foi ao ponto de sugerir que a própria definição de cada uma das actividades e respectivo âmbito de acção não só se altera – substancialmente –

¹⁷ Eis algumas referências, aproximadamente pela mesma ordem temática. Sobre as instituições médicas: «o essencial do movimento que se desenvolve na segunda metade do século XVIII não é a reforma das instituições ou a renovação de seu espírito, mas esse resvalar espontâneo que determina e isola asilos especialmente destinados aos loucos. [...] algo que isola a loucura e começa a torná-la autónoma em relação ao desatino com a qual ela estava confusamente misturada» (Foucault, 1961, p. 384). Sobre o castigo aos criminosos: «No fim do século XVIII e começo do XIX, a despeito de algumas grandes fogueiras, a melancólica festa de punição vai-se extinguindo. Nessa transformação, misturaram-se dois processos. Não tiveram a mesma cronologia nem as mesmas razões de ser. De um lado, a expressão do espectáculo punitivo. [...] é também o domínio sobre o corpo que se extingue.» (Foucault, 1975, pp. 12 e 14). Sobre a sexualidade: «A história da sexualidade, se quisermos centrá-la nos mecanismos da repressão, supõe *duas rupturas*: uma no decurso do século XVII [...]; a outra, no século XX» (Foucault, 1976, p. 118, ênfase nossa). Sobre a ciência: «Mendel dizia a verdade, mas não estava “no verdadeiro” do discurso biológico de sua época [...]; foi preciso toda uma mudança de escala, o desdobramento de todo um novo plano de objectos na biologia para que Mendel entrasse “no verdadeiro”.» (Foucault, 1971, pp. 27-28)

ao longo do tempo, como também que há uma «solidariedade»¹⁸ (apesar dos compreensíveis desfasamentos temporais¹⁹) que atravessa as diferentes instituições e que por isso leva a que os pontos de ruptura sejam mais ou menos coincidentes ao longo das linhas temporais que as representam.

Ora, tudo indica que a propósito da ficção científica nos deparamos com um caso em que o desfasamento temporal é muito mais vasto do que as meras divergências de que fala Foucault. Ainda antes de para aí avançarmos, é necessário que nos interroguemos se a própria ideia de séries temporais não é ela mesma uma conveniente mas pouco rigorosa ficção conceptual, um pressuposto que, perante a necessidade de compreender e de explicar as óbvias mudanças, não é mais do que uma petição de princípio, semelhante à que, há séculos, procurava explicar a acção narcótica do ópio afirmando que este possuía uma *vis dormitiva*²⁰, ou, mais recentemente, perante a ausência de um meio de propagação das ondas electromagnéticas, à que invocava a substância quase imaterial a que chamavam éter. Afinal de contas, e já na ressaca de um certo historicismo, reflexões bastante recentes, na esteira por exemplo de Jean-François Lyotard²¹ ou de Gianni Vattimo²² (ambos por sua

¹⁸ Note-se, ao longo de boa parte das obras citadas na nota anterior (e outras poderiam ser mencionadas, como *Les mots et les choses*), o quanto é recorrente em Foucault o uso da expressão «época clássica». Sinal de que deu como provadas as regularidades ou de que partiu do pressuposto de que essa é a regularidade a encontrar?

¹⁹ Por alguma razão Foucault se refere a «series diversas, entrecruzadas, divergentes muitas vezes», para logo prosseguir: «mas não autónomas» (Foucault, 1971, p. 42). Diríamos nós que aquilo a que aqui chamamos «solidariedade» entre séries temporais reside algures entre, por um lado, a existência desses desfasamentos e divergências, e, por outro, o pressuposto de não-autonomia.

²⁰ A referência, ao que pudemos apurar, é de *Le malade imaginaire* de Molière.

²¹ Exemplar pela sua concisão é a «Missive sur l'histoire universel», um dos curtos ensaios «epistolares» presentes em *Le postmoderne expliqué aux enfants*, em particular a sua dissecação da pergunta «poderemos hoje continuar a organizar a multiplicidade de acontecimentos que nos chegam do mundo, humano e não humano, colocando-os sob a Ideia de uma história universal da humanidade?» (Lyotard, 1986, p. 37).

²² Por exemplo na seguinte passagem de *La Società Trasparente*: «a ideia de história como curso unitário acaba por se dissolver. Não existe uma história única, existem sim imagens do passado propostas por pontos de vista diversos, e é ilusório pensar que existe um ponto de vista supremo, globalizante, capaz de unificar todos os outros [...]. A crise da ideia de história traz consigo a crise da ideia de progresso: se não existe um curso unitário dos factos humanos, nem sequer se poderá sustentar que eles caminham para um fim» (Vattimo, 1989, p. 11).

vez de clara inspiração benjaminiana e nietzscheana), vieram chamar a atenção para a impossibilidade de se assumir uma perspectiva totalmente exterior (que por isso seria universal) da história. Qualquer análise do passado está inevitavelmente contaminada pelas visões do mundo dominantes no presente²³, e as divisões epocais que daí resultam não são excepção²⁴.

E no entanto a Terra move-se. E, tal como ela mas num movimento muito menos regular e discutivelmente cíclico, as sociedades. De entre estas, se nos for autorizado – novo pressuposto – tomar como unidade as que floresceram na Europa nos últimos três milénios, há pelo menos uma ocorrência incontestável, apesar de abundarem explicações e teorias que não são de todo concordantes: algures entre os séculos XVI e XVIII (note-se o quão maleável a História é às teorizações) teve lugar uma transformação generalizada e até ao momento irreversível, responsável por uma nova configuração social; quer a crise de fundamentos quer aquilo que dela resultou são habitualmente conhecidas como Modernidade. Como acabou de ser dito, é reconhecida a existência da transformação, mas o consenso termina aí. Contestam-se as datas, contestam-se as causas, contestam-se muitas das características que a definem, contesta-se até se já terá dado lugar a uma outra configuração ou se, pelo contrário, o tempo que agora vivemos não é mais do que a Modernidade na sua forma mais acabada²⁵. Não se contesta – valha-nos

²³ Ou a análise de uma cultura alheia: o «aqui» contamina a visão tanto quanto o «agora».

²⁴ Cf. a seguinte passagem de *Analítica da Actualidade*, de José Bragança de Miranda: «Essa desconstrução [da ordenação epicológica] tem de iniciar-se pela contestação da banalidade que é a leitura do *aqui* e *agora* a partir da ideia de “época”, articulada narrativamente com as “eras da história”. [...] Essas épocas não são apenas um espelhismo da razão classificatória que impera, pelo menos, desde há três séculos. Ao invés, a razão, nas formas que assume concretamente, é um efeito da ordenação epicológica regida pela polarização do moderno.» (Miranda, 1994, p. 219)

²⁵ Daí que haja tantos nomes e outras tantas *nuances* para definir a situação actual: pós-modernidade (mas qual dos múltiplos sentidos de «pós-» deve prevalecer?), modernidade tardia, sobremodernidade, ou mesmo – um relativamente recente, cunhado por Arjun Appadurai (Appadurai, 1996) – «modernidade sem peias», ou «modernidade à solta», tradução que preferimos do seu original (que dá nome ao livro) «modernity at large».

ao menos isso – que a visão teológica do mundo dá progressivamente²⁶ lugar a uma perspectiva imanente e secularizada, buscando os fundamentos na razão²⁷. Evite-se ainda assim tomar como uma e a mesma coisa modernidade e racionalidade moderna: a primeira irrompe como crise e manifesta-se através de toda uma panóplia de tentativas de resolver ou superar essa crise; a última é um conceito que, sob esse traço comum que é a razão, mas não sem com isso amalgamar múltiplas propostas de solução que mereceriam por vezes uma destriça mais apurada, lhes empresta uma unidade que, assim constituída, dá corpo à aparentemente mais bem-sucedida dessas tentativas de superação, também conhecida como Iluminismo²⁸.

Ressaltam daí pelo menos duas hipóteses interpretativas que nos permitem retomar o fio do raciocínio acerca do surgimento da ficção científica: 1) é na racionalidade ou Iluminismo (sempre que não seja necessário distingui-los, autorize-se a conveniência de tomá-los como termos intercambiáveis) que se encontram as raízes do espírito científico e tecnológico²⁹, raízes que depressa se estenderam a outros campos, de entre os

²⁶ Mesmo que nunca definitivamente nem de modo generalizado, pelo menos até agora.

²⁷ Até mesmo esta descrição peca pelo excessivo simplismo, mas não nos cabe aqui aprofundar os termos do debate. Sobre as diferentes formas de interpretar a secularidade moderna – ora em radical oposição à transcendentalidade cristã ora nascendo desta, uma obra incontornável é *Der Legitimität der Neuzeit*, de Hans Blumenberg, originalmente publicado em 1966. Para uma análise da importância desta proposta de Blumenberg, cf. Miranda, 1994, pp. 244-248.

²⁸ Muito se ganharia em começar por fazer cair a maiúscula para depois, num acto de ainda maior ousadia (ou modéstia?), tornar o substantivo num adjetivo: em vez do Iluminismo, as soluções iluministas; tal permitiria muito mais facilmente tomá-las como um modo, e o mesmo para o seu complementar, o modo romântico. Invoque-se de novo José Bragança de Miranda, pois na sua *Analítica da Actualidade* (Miranda, 1994, pp. 184-192) é proposta esta oposição entre o Iluminismo, modo ou estilização maior da Modernidade, e o Romantismo, o seu modo menor.

²⁹ É contudo bem verdade que a tecnologia foi, até muito recentemente, mais uma *bricolage* impulsionada pelos processos de tentativa e erro e pela «*serendipity*» do que algo movido pelo rigor da razão – e, a este propósito, cf. o capítulo «Creativity» em *The Unnatural Nature of Science*, de Lewis Wolpert (Wolpert, 1992, pp. 56-84). Acontece simplesmente que a aliança entre ciência e técnica se foi aprofundando ao longo dessa sucessão de resultados que beneficiaram – invariavelmente – as aplicações da técnica. Tão cedo quanto o início da segunda metade do século XVIII, Turgot jubilava-se com a esperada aceleração dos progressos técnicos impulsionada pelo avanço da ciência, como lembram Frank e Fritzie Manuel em *Utopian Thought in the Western World*: «Up to the eighteenth century, science owed more to technology than technology to science, a relationship which Turgot was prepared to see

quais queremos evidenciar o das artes, e dentro deste a literatura; 2) numa abrupta inversão do raciocínio, que a seu devido tempo procuraremos justificar, é preciso não descurar o «negativo» da modernidade – o nome mais abrangente, mau grado os equívocos que daí podem sobrevir, continua a ser o de Romantismo –, em particular as críticas que lançou à incapacidade de o racionalismo se estender a todos os campos do agir humano a não ser por actos profundamente totalitários. Ao arrepio dos mais divulgados «mitos de origem», que privilegiam o triunfo da racionalidade e da ciência desvalorizando a componente romântica, é na tensão entre estas duas forças motrizes que tentaremos compreender a eclosão da ficção científica³⁰.

Encetando essa tarefa, vale a pena procurar algumas das explicações que dão os historiadores do género literário, quanto mais não seja para confirmar a alegada associação entre a racionalidade científica e o género que a glosa. Se se começar pela obra de referência, a *Encyclopedia of Science Fiction*, encontramos aí pelos menos dois momentos onde a explicação é tentada: em «HISTORY OF SF», por Peter Nicholls e em «PROTO SCIENCE FICTION», por Brian Stableford. Na primeira destas entradas, Peter Nicholls afirma que

«there is no sense at all in which we can regard sf as a genre conscious of *being* a genre before the 19th century. Sf proper requires a consciousness of the scientific outlook, and it probably also requires a sense of the possibilities of change, whether social or technological» (Nicholls, 1993b, p. 567)

reversed by the imminent revolutionary explosion of speculative science.» (Manuel e Manuel, 1979, p. 477) Retomando o fio à meada, quem sabe se a mesma «acusação» de espírito de *bricolage* não pode ser feita à ciência, como já o afirmámos ao recordar Paul Feyerabend?

³⁰ Talvez por não tratar directamente o tema da crise moderna, beneficiando por isso de um olhar em viés que é por vezes a melhor forma de captar «alvos em movimento», encontramos em *Apocalypse and Science Fiction*, de Frederick Kreuziger, uma acutilante descrição (mesmo que em parte carecendo de provas mais sólidas) da relação entre a ficção científica e o Iluminismo: «The tension in early science fiction between *logos* and *mythos* arises, not because the two are mutually exclusive or contradictory, but because of the tendency, since the Enlightenment, for *logos* to assume the “totality” that rightly belongs to *mythos* while *mythos* seeks to assume, from the same period on, the “analytic” function of *logos*.» (Kreuziger, 1979-82, p. 44)

Dizê-lo desta forma, na medida em que coloca o desenvolvimento científico como condição necessária mas não suficiente, deixa a porta aberta à interpretação do próprio significado desse conceito. Na outra entrada, com uma perspectiva mais literária, e onde curiosamente Stableford descreve Nicholls como defensor de uma continuidade entre a ficção científica e a «ficção imaginativa» (o que no limite implicaria a desvalorização do termo «*proto science fiction*»³¹), propõe-se que

«it would seem most sensible to begin our reckoning of what might be labelled “science fiction” with the first speculative work which is both a novel and manifests a clear awareness of what is and what is not “science” in the modern sense of the word.» (Stableford, 1993, p. 965)

E qual é esse sentido? Stableford definiu-o num texto recente:

«The word “science” acquired its modern meaning when it took aboard the realization that reliable knowledge is rooted in the evidence of the senses, carefully sifted by deductive reasoning and the experimental testing of generalizations.» (Stableford, 2003, p. 15)

Procurando conservar a neutralidade, que é a característica pretendida por qualquer enciclopédia, quer Stableford quer Nicholls evitam contudo o estabelecimento de uma ligação causal forte entre o espírito científico moderno e o género literário que só na sua presença emergiu.

Numa outra enciclopédia, muito mais modesta nas suas pretensões, *The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction*, George Mann pouco mais faz do que recensar algumas das diferentes respostas à questão «quando nasce a ficção

³¹ Na passagem em causa lê-se «Other writers, including Peter Nicholls, have argued that sf is merely a continuation, without any true hiatus, of a much more ancient tradition of imaginative fiction whose origins are lost in the mythical mists and folkloric fogs of oral tradition. If this were accepted, there would be no proto sf at all, and sf’s history would begin with, say, Homer’s *Odyssey* and continue with Lucian’s *True History*» (Stableford, 1993, p. 965), afirmação mais radical do que as que faz o próprio Peter Nicholls na entrada anteriormente referida.

científica?», mas ainda assim é de assinalar a sua afirmação – na esteira de Brian Aldiss – de que em *Frankenstein* (um dos inevitáveis candidatos a primeira obra do género «antes do género»)

«magic or mystical invocations are nowhere in sight and although religious analogies are drawn, they remain purely metaphysical. Science, not religion, has become the key to unlocking life.» (Mann, 2001, p. 8)

Ora, é em Brian Aldiss que encontramos finalmente uma proposta bem marcada, destinada aliás a gerar polémica apesar de se ter progressivamente tornado mais consensual. Antes de mais porque, num género em que salta à vista o domínio (pelo menos quantitativo) americano, defende acerrimamente as suas origens britânicas³². E estas origens, alega, têm uma fonte muito precisa: Mary Shelley e a sua novela *Frankenstein*, redigida em 1818³³. A razão: é aí que pela primeira vez e de forma consistente, como acabámos de ver afirmado através de George Mann, a ciência substitui as explicações mágicas e míticas:

«Mary Shelley wished to make it plain that the old authorities who “promised impossibilities and performed nothing” had to go. She had to show that they were useless, outdated, and without merit in a modern age.» (Aldiss e Wingrove, 1986, p. 22).

³² Não só origens como também boa parte das inovações que deram novo fôlego ao género, como é o caso da *New Wave*, a que o próprio Aldiss costuma ser associado – não sendo, do ponto de vista estrito, um autor do movimento (algo que o próprio faz por vezes questão de assinalar), não deve ser esquecida a sua relação com a revista *New Worlds* durante a direcção de Michael Moorcock, tendo sido um dos responsáveis pela candidatura desta publicação a um subsídio por parte do British Arts Council – cf. o artigo «The “Field” and the “Wave”: The History of *New Worlds*» (Greenland, 1983, em especial a p. 253). Para uma autodissociação do movimento por parte de Aldiss, cf. uma carta sua de 1977 à revista *Science-Fiction Studies*: «My speaking up for Ballard and Moorcock’s *New Worlds* [...] led me to be stereotyped as a New Waver (a classification I repudiated even in what may be regarded as the eye of that particular hurricane, Judith Merrill’s *England Swings SF*, 1967).» (Aldiss, 1977, p. 126)

³³ Robert Scholes e Eric S. Rabkin confirmam-no, em *Science Fiction: History, Science, Vision*: «most literary historians agree that the first work of fiction that has all of the characteristics of the science fiction genre was written by a woman [...]. Mary Shelley’s *Frankenstein* (1818), often taken for a monster, has had so many offspring that we now recognize it as the progenitor of a species rather than a genetic freak.» (Scholes e Rabkin, 1977, p. 6)

Que o faça num contexto que à época é assimilado ao género gótico³⁴ dá-lhe ainda maior força pois, em conformidade com a personagem do monstro, podemos hoje ver a novela de Mary Shelley como um «grito de recém-nascido» aspirando a uma existência autónoma, por mais que não tivesse conseguido impedir – um pouco como na típica confusão que o cinema ajudou a disseminar – que daí em diante continuasse a transportar consigo o apelido desse seu género progenitor. Pelo menos do ponto de vista da retórica de Aldiss, pois é disso que aqui se trata³⁵. A perspicácia na escolha é contudo quase inatacável, precisamente pelo que tem de exemplar na equivocidade que atribui à ciência enquanto fenómeno moderno. Tomemos de empréstimo as palavras de Paul Alkon em *Science Fiction before 1900*, um outro texto importante para compreender a gestação do género:

³⁴ É praticamente escusado repetir as peripécias que motivaram a escrita, e que Mary Shelley e o seu marido Percy Shelley quiseram – talvez por se darem conta de que continha algo de absolutamente inédito – deixar para a posteridade na introdução à segunda edição, de 1831 (cf. Aldiss e Wingrove, 1986, p. 25). Recordemos contudo essa história que é regularmente repetida, e façamo-lo através das palavras de James Osler Bailey, na sua obra pioneira sobre a (pré-)história da ficção científica, *Pilgrims through Space and Time*: «As the Shelleys, Lord Byron, and Dr. Polidori were reading *Fantasmagoria*, tales of the dead, Byron suggested that they each write a ghost story. Mary Shelley set herself to write something to “awaken thrilling horror”. At first she had no ideas, but after an evening during which Byron and Shelley talked of Dr. Erasmus Darwin’s researches into the nature of life, Mary Shelley, going sleepless to bed, suddenly saw, as in a vision, “the hideous phantasm of a man stretched out, and then, on the working of some powerful engine, show signs of life.”» (Bailey, 1947, p. 28; as citações no interior são da introdução que mencionámos). Segundo John J. Pierce, em *Foundations of Science Fiction*, «Subsequent scholarship [...] has challenged the details of the story [...]. But of the contest itself, there is no doubt.» (Pierce, 1987a, p. 20)

³⁵ Falamos naturalmente da famosa definição aldissiana de ficção científica, bem como da primeira parte de *Trillion Year Spree*, intitulada «Out of the Gothic»: «Science fiction is the search for a definition of mankind and his status in the universe which will stand in our advanced but confused state of knowledge (science), and is characteristically *cast in the Gothic or post-Gothic mode*.» (Aldiss e Wingrove, 1986, p. 4, ênfase nossa) Esta definição, acrescenta-se ainda, vinha já da edição anterior da sua história do género, *Billion Year Spree*, com a diferença de uma palavra: onde está «mode» lia-se «mould» (a definição mais recuada surge ainda em «Definitions of Science Fiction and Fantasy», de Roger Schlobin [Schlobin, 1981, p. 496]). A mudança é assinalada na introdução ao título mais recente: «The new synthesis I developed was embodied in my definition of science fiction, contained in Chapter One. Of course that definition has been challenged, and rightly. Of course I have wanted to improve it. And rightly. And I have done so *by one word*.» (*idem*, p. viii, ênfase nossa)

«*Frankenstein's* structure of nested narrations [...] challenges readers [...]. Is Victor Frankenstein no worse than Walton³⁶ describes him, an “ill-fated and admirable” figure dogged by bad luck as well as some mistakes in judgement [...]? Was he meddling with things better left alone or merely going about worthwhile experiments the wrong way? If he is “The Modern Prometheus” as *Frankenstein's* subtitle states, are we to take this parallel as a compliment to Frankenstein because it implies that he was attempting something as noble as Prometheus’s theft of fire from the gods for humanity’s benefit? Or should we take the parallel as ironic condemnation of a modern world where self-deluded scientists who regard themselves as Promethean benefactors in reality provide only dangerous monstrosities?» (Alkon, 1994, p. 28)

Se não perdermos de vista que o nosso objectivo é por ora situar a ficção científica no pano de fundo que a viu surgir, importa pois muito menos defender a proposta de Brian Aldiss³⁷ do que ver na novela de Mary Shelley – como o faz Paul Alkon – um dos mais perfeitos símbolos dessa dualidade entre uma visão da ciência e do espírito científico a uma luz apologética (de que a ficção científica seria instrumento, como mais tarde Hugo Gernsback e John W. Campbell iriam defender, ainda que segundo perspectivas ligeiramente distintas) e uma visão «romântica», no que o termo acarreta de crítica à prepotência do Iluminismo em tudo querer explicar racionalmente³⁸. É nesse sentido que Paul Alkon conclui:

³⁶ Walton, recordemos, é a personagem a quem Victor Frankenstein conta toda a história, e que irá no final fazer uma última tentativa fracassada de «caça ao monstro».

³⁷ Por vezes, a melhor forma de resolver a disputa sobre qual o texto fundador do género é anular a questão como sendo desprovida de sentido. Assim faz Paul Kincaid ao afirmar em «On the Origins of Genre»:

«There is no starting point for science fiction. There is no novel that marks the beginning of the genre. We have all had a go at identifying the urtext [...]. Brian Aldiss famously named *Frankenstein* by Mary Shelley, and his suggestion has been taken up by a number of later commentators. Other strong contenders include H. G. Wells, or Edgar Allan Poe, or Jules Verne. Gary Westfahl nominated Hugo Gernsback as the true father of science fiction. Still others (including myself) have gone back to Thomas More’s *Utopia*.

We are all wrong.» (Kincaid, 2003, p. 41)

³⁸ Cf., por exemplo, «Embracing the Alien: Science Fiction in Mass Culture», de John Rieder, ainda que esse artigo se concentre na questão mais específica da ficção científica como literatura do Outro: «Mary Shelley’s *Frankenstein* has the authority of a founding myth for much modern SF. Its importance has less to do with the circumstances of its composition or publication – its place in the history of English Romanticism or of the Gothic novel – than with its narrative of the manufacture of the most influential of all the SF alien’s precursors.»

«Science fiction is too often mistaken for a literature of prophecy best measured by the accuracy of its predictions, whereas it is better judged as *Frankenstein* invites judgment, by its ability to pose challenging questions about the human condition in an age of science.»³⁹ (*idem, ibidem*)

Da citação de Alkon, se tomarmos *Frankenstein* como paradigma duma ficção científica então ainda em estado germinal, ressalta imediatamente uma interrogação: se a condição humana é uma preocupação que atravessa todo o cânone literário, o que pode este género trazer de novo ou de distinto que o resto da literatura não fornecesse já, acrescentando-se-lhe apenas o novo contexto da ciência? Uma tentativa de resposta vem de Mark Rose, em *Alien Encounters*:

«the novelistic tradition has been centered upon human beings in relation to each other, not upon the human relation to the nonhuman. [...] generally speaking, the dominant literary culture since the Renaissance has tended to dismiss the sphere of the nonhuman as irrelevant or uninteresting.» (Rose, 1981, pp. 34-35)

Continua Rose:

«The major exception to this generalization is *the romantic movement* [...] It is no accident that such names as Mary Shelley or Edgar Allan Poe arise so frequently in discussions of science fiction, for many of the intellectual roots of the genre lie in the romanticism. In

(Rieder, 1982, p. 27) Claro que nunca é demais colocar a ênfase na expressão «founding myth», ou seja, algo que é imposto *a posteriori*, como o deixa claro Mark Rose em *Alien Encounters*: «in labelling, say, Frankenstein as science fiction we are retroactively recomposing that text under the influence of a generic idea that did not come into being until well after it was written» (Rose, 1981, p. 5). Scholes e Rabkin, em *Science Fiction: History, Science, Vision*, numa interpretação ao prefácio de Percy Bysshe Shelley, sintetizam em poucas frases a questão em causa: «The Shelleys are claiming [...] that the fantastic is made plausible by science; and further, even if that claim is rejected, the *fiction* has value by providing thrills (high adventure) and insight into human behavior (intellectual excitement) illuminated by a uniquely potent “new light”. Thus, we have *science fiction*.» (Scholes e Rabkin, 1977, p. 192)

³⁹ A temperar a acusação de excessiva cautela e neutralidade que acima fizemos recair sobre Brian Stableford, ele poderia dizer em sua defesa: «Most [...] utopian fantasies took scientific and technological development into account, but relegated it to a minor role [...]. Nor were those writers who took account of scientific progress always enthusiastic about it» (Stableford, 2003, p. 15, ênfase nossa).

both romantic literature and science fiction, characteristic concerns find expression through strategies of estrangement or defamiliarization.» (*idem*, p. 35, ênfase nossa)

A literatura moderna – cujas primeiras manifestações podem ser encontradas no Renascimento, ainda que só ganhando notoriedade à medida que se avança para o *Bildungsroman* e para o modo mimético do realismo⁴⁰ – pode então ser tomada, abstraindo dos seus óbvios méritos quer literários quer extraliterários, como uma espécie de processo de auto-alienação numa espiral centrípeta de *feedback* positivo. Perante um mundo que, por via da crise moderna (em particular devido à solução quase fáustica que constitui a aliança entre ciência e tecnologia⁴¹), se afasta de uma certa ideia de «Humano», a resposta angustiada da literatura⁴² foi a de tentar ignorar esses elementos que lhe eram estranhos, tornando-se, devido à inevitável performatividade desse acto de recusa, ainda mais alheio a tal exterior⁴³. Será

⁴⁰ Para não mencionar o naturalismo, considerado por Lukács a fase decadente do realismo. Cf., apesar de ser uma fonte secundária, *Critical Theory and Science Fiction*, de Carl Freedman: «the historical novel, when fully itself, represents for Lukács a triumph of realism [...]. The novel of contemporary realism understands the historicity of the present; that is, it represents contemporary society as a mutable, historical totality, the result of complex but comprehensible social developments [...]. There is, however, a radical break in the history of the novel [...]. It comes [...] between realism itself and [...] the disintegration of realism into naturalism [...]. The crucial loss here [...] is the occlusion of the vital critical perspective of totality.» (Freedman, 2000, p. 45)

⁴¹ De assinalar a incontornável leitura do *Fausto* de Goethe feita por Marshal Berman em *All that is Solid melts into Air*:

«A força vital que anima o Fausto goethiano, que o distingue dos antecessores e gera muita da sua riqueza e dinamismo, é um impulso que vou designar por desejo de *desenvolvimento*. Fausto tenta explicar esse desejo ao diabo, porém não é fácil fazê-lo.
[...]

O único meio de que o homem moderno dispõe para se transformar – como Fausto e nós próprios descobriremos – é a transformação radical de todo o mundo físico, moral e social em que ele vive.» (Berman, 1982, pp. 45 e 46)

⁴² Claro que as excepções abundam. Interessa sobretudo que nos concentremos na tendência dominante.

⁴³ E no entanto, a grande ironia consiste no facto de a literatura realista, na medida em que é a mais directa herdeira do modo iluminista, dever muito mais ao método científico do que a própria ficção científica, como o nota Patricia Warrick em *The Cybernetic Imagination in Science Fiction*: «An interesting reversal in method and content in the two forms of fiction – mainstream and SF – has taken place in the past two centuries. Mainstream fiction in its realism and cause-effect narrative logic uses the methodology of science, although it remains in the literary tradition and continues to explore the subjects common to that tradition. SF, in contrast, continues the methodology of the poetic tradition, eschewing realism and plumbing

preciso que um certo romantismo proclame de modo indirecto esse efeito de estranheza ou desfamiliarização, apelando à relação entre homem e natureza e recorrendo ao exotismo e aos mitos do passado. Este apelo pode, intencionalmente ou não, equivaler à recusa de uma alienação em favor de outra ainda maior, pelo menos à superfície (ainda que assumindo-se como mais *humana*, o que quer que isso signifique); em alternativa, pode também equivaler à constatação de uma exterioridade radical, independentemente do local para onde o homem é lançado. Em qualquer destes casos – recusa daquilo que é estranho pela sua relativa novidade⁴⁴ ou reconhecimento de uma estranheza em tudo, novo ou antigo –, é possível atestar a existência de uma afinidade, se não mesmo filiação, entre o romantismo e o género da *fantasy* – algo que veremos adiante. Não querendo nós acusar esta forma literária de ser uma forma de escapismo (não o é mais do que muita ficção científica), deve contudo assinalar-se, como seu mais notável atributo, o quanto procura evitar o confronto directo com a «realidade moderna», isto é, justamente a realidade criada pelo humano mas que dele se autonomizou. Fica assim a descoberto um espaço literário onde esse confronto possa ter lugar, umas vezes mais abertamente, outras de modo alegórico, mas em todo o caso assumindo uma lógica distinta da da *fantasy*⁴⁵.

the imagination for metaphors, but its content is new: the ideas and inventions of science and technology.» (Warrick, 1980a, p. 39) A literatura realista abraça assim o método científico ainda que de modo geral repugne as suas consequências para a definição do humano.

⁴⁴ Darko Suvin foi quem melhor explicitou, em *Metamorphoses of Science Fiction*, esse caso especial de uma estranheza que vem associada ao que é «novo» na experiência, dando-lhe o nome de *novum* (cf. Suvin, 1979, em particular o capítulo «SF and the Novum», nas pp. 63-84).

⁴⁵ Como é óbvio, e como já foi insinuado acima, temos aqui de tomar cada um destes géneros como tipos-ideais. Cada caso concreto implica um desvio maior ou menor relativamente aos princípios gerais, e por alguma razão se é permanentemente forçado a recorrer a conceitos híbridos como o de «*science fantasy*». Mark Rose, aliás, em *Alien Encounters* (Rose, 1981, pp. 32 a 34, e depois cada um dos restantes capítulos), defende que nem na ficção científica o confronto é verdadeiramente directo, e sim mediado por quatro grandes categorias ou estratégias narrativas: o *espaço*, o *tempo*, a *máquina* e o *monstro*, qualquer delas um avatar do «não-humano».

Com o objectivo de perceber que lógica é essa que identifica a ficção científica, queremos aqui propor, na esteira dos diversos autores que têm vindo a ser apresentados, que na ficção científica, tanto ou mais do que noutros géneros, o confronto entre literatura e ciência pode tender para dois tipos de percursos: um *eufórico*, de reconciliação entre a condição humana e uma ou mais das diferentes manifestações do «não humano» (mesmo que o lugar dessa reconciliação só possa ser encontrado numa dimensão ou num futuro distante ⁴⁶); o outro *disfórico*, que procura pôr a descoberto um intransponível abismo entre estas duas dimensões da realidade. Um dos méritos de *Frankenstein* – que faz dessa novela, como já o dissemos acima, o melhor candidato a «mãe fundadora» da ficção científica – é por isso o facto de permitir tanto uma interpretação disfórica (apesar de tudo a mais comum e imediata) quanto uma eufórica. O monstro, (imper)feito à imagem do humano, possui um fundo de humanidade; o ser humano, na sua ânsia de tudo conquistar por intermédio da ciência, possui um fundo de monstrosidade. Mais ainda: aquilo que desumanizou o monstro é também, numa perspectiva muito rousseuniana, aquilo que constantemente desumaniza o homem.

Voltando à questão de saber o que pode ter trazido a ficção científica de novo à literatura, uma resposta possível é a de que não basta «colorir» uma narrativa com um contexto em que a ciência moderna está presente: tal seria apenas uma mera variante do realismo. É preciso que a presença desse fundo científico seja relevante para o que é narrado, que no limite seja o próprio motor da narração. Infelizmente, muitas vezes essa expectativa fica por satisfazer, mesmo – e até predominantemente – na chamada «ficção científica

⁴⁶ Um exemplo clássico é o final de *Childhood's End*, de Arthur C. Clarke, e de modo menos *in your face* a obra do autor a quem Clarke mais disse dever, Olaf Stapledon; um outro, caro a Mark Rose a ponto de o discutir num dos capítulos de *Alien Encounters* (Rose, 1981, pp. 53-67) é Jules Verne, que consideramos contudo menos pregnante por tudo tentar subsumir ao familiar, como abaixo se perceberá.

de género» ou «*genre sf*»⁴⁷. Arriscaríamos dizer que tal se deve acima de tudo ao facto de a tendência eufórica ter triunfado (a ponto de quase monopolizar o género) sobre a disfórica. Não se trata – sublinhe-se – duma mera visão optimista, muito menos de um mero final feliz: se assim fosse, bastariam os contra-exemplos das histórias de invasões extraterrestres ou de catástrofes ecológicas. Aquilo a que chamamos eufórico é, isso sim, *uma visão optimista sobre a capacidade de a ciência solucionar os problemas com que o homem se defronta, inclusive os que ela própria criou*. Quase toda a ficção científica de género é, nesta acepção, eufórica, ou pelo menos foi-o até atingir a maioridade, não estando contudo ainda totalmente liberta desse estigma.

Desse percurso a caminho da maturidade tentaremos dar conta no próximo capítulo. Por agora, precisamos ainda de esclarecer melhor a especificidade da ficção científica no contexto em que surge (tanto no universo social quanto no campo literário, em particular nas relações que estabelece com os géneros que lhe são mais próximos.

Uma forma possível de encontrar essa especificidade é a de atentar nalgumas das múltiplas definições que foram tentadas para a ficção científica⁴⁸. Ainda que não esteja totalmente actualizada, a recolha de definições que Roger Schlobin fez em 1981, «Definitions of Science Fiction and Fantasy» (Schlobin, 1981), é ainda hoje a mais extensiva (num total de 68 entradas); tanto que não se limita a enumerar simples definições, apresentando antes o que poderíamos descrever como «aproximações» à especificidade do género. Da leitura de todas essas aproximações, algo que desde logo se destaca é a dominante necessidade de estabelecer um parentesco (ora acentuando as semelhanças ora as diferenças) com o outro género a que fizemos já alusão, a *fantasy*. A preocupação pode estar ausente

⁴⁷ Cf., além do próximo capítulo, onde o conceito será analisado mais à lupa, a entrada «GENRE SF» na *Encyclopedia of Science Fiction* (Nicholls e Clute, 1993).

⁴⁸ Para além da lista de definições compilada por Roger Schlobin, cf. o artigo «Toward a Definition of Science Fiction», de James Gunn (Gunn, 2005a).

de algumas das definições mais simples e consensuais, mas logo que assoma uma exigência de contextualização e de comparação histórica, temática ou estrutural, é a *fantasy* que lhe serve simultaneamente de símile e de contraponto. Começemos por isso com uma pequena amostra dessas definições mais «modestas», o que permitirá uma primeira avaliação. Segundo uma das definições de Isaac Asimov,

«Science Fiction is that branch of literature which deals with a fictitious society, differing from our own chiefly in the nature or extent of its technological development.» (Schlobin, 1981, p. 497)

Definição mais restritiva é a de Reginald Bretnor, para quem a SF é

«fiction based on rational speculation regarding the human experience of science and its resultant technologies.» (*idem*, p. 498)

Dave Samuelson, numa abordagem inicial muito semelhante, afirma que

«Science fiction is imaginative literature based on extrapolation from contemporary reality, consistent with contemporary scientific assumptions and theory» (*idem*, p. 508)

Logo depois reformula: a ficção científica é

«imaginative literature based (at least in part) on extrapolation from present (past, present and un-) reality, consistent with scientific (quasi-scientific, para-scientific, or pseudo-scientific) assumptions and theory of the present (past, or future, in this or a hypothetical parallel dimension or “time-track”).» (*idem, ibidem*)

Mais *straight to the point*, procurando em simultâneo ser suficientemente abrangente com a mão esquerda ao mesmo tempo que restringe com a direita, é a famosa definição de Norman Spinrad:

«Science fiction is anything published as science fiction.» (*idem*, p. 509)

De todas estas definições, a que manifesta uma maior preocupação em contextualizar, aproximando-se por isso das que recensearemos de seguida, é a de Theodore Sturgeon:

«a science fiction story is a story built around human beings, with a human problem, and a human solution, *which would not have happened at all without its scientific content*» (*idem, ibidem*, ênfase nossa)

Sem aspirar a grandes questões teóricas, esta definição de Sturgeon, também ele autor de ficção científica, tem o mérito de reconhecer que a narrativa não teria tido lugar sem a presença da ciência. Mas que espécie de presença? A presença da ciência no interior da narrativa (no *enunciado*) ou a presença da ciência como contexto extranarrativo (na *enunciação*), isto é, como pano de fundo sem o qual nunca tal tipo de história teria ocorrido a um potencial autor? A definição de Sturgeon conserva a ambiguidade; outras tentarão desfazê-la, mas nesse empreendimento esbarram quase invariavelmente com a *fantasy*.

Porquê a *fantasy*? Por que não outros géneros «menores» ou «populares» muito mais facilmente associados à eclosão da Modernidade e da Revolução Industrial, caso do *western* ou do policial? Não nos cabe aqui dar uma resposta definitiva – seria desviar-nos por caminhos muito diversos dos que são propostos –, mas certo é que esses géneros desde logo declararam a sua autonomia. Não sem inúmeros pontos de contacto: a *space opera*, o subgénero da ficção científica que mais afinidades teve com o cinema, é muitas vezes um *western* disfarçado; a maioria dos contos de *robots* de Isaac Asimov é como um pequeno enigma policial; e autores como Leigh Brackett e Anthony Boucher escreveram indiscriminadamente para qualquer destes géneros⁴⁹; recuando

⁴⁹ Leigh Brackett, além da extensa lista de títulos de ficção científica, escreveu – em co-autoria com William Faulkner – o guião de *The Big Sleep* (policial), foi também co-autora de *Rio Bravo*

ainda mais, Edgar Allan Poe é reclamado por todos eles (à exceção do *western*) como um dos pais fundadores. Igualmente, algumas das ilações que extraímos acerca da impossibilidade de existir um género como a ficção científica antes da crise moderna poderiam ser transpostas para o policial ou para o *western*⁵⁰. Mas é com a *fantasy* – à primeira vista estranhamente, pois é decerto o mais anti-moderno destes géneros – que a SF apresenta uma ligação privilegiada. Tentemos compreendê-lo.

Retomando as definições, muitas delas deixam implícita essa ligação quando definem a ficção científica como o género onde a tendência para o mito assume uma forma moderna. É o caso de uma das grandes figuras da crítica literária do século XX, Northrop Frye, para quem

«Science fiction [...] is [...] a mode of romance with a strong tendency to myth.» (*idem*, p. 501)

Perspectivas semelhantes, procurando contudo sublinhar a componente tecnológica desse mito, são as do crítico Mark Hillegas e dos escritores Ben Bova e Lester Del Rey. Diz o primeiro:

«science fiction is the myth of machine civilization, which, in its utopian extrapolation, it tends to glorify» (*idem*, p. 503).

Ben Bova:

«Science fiction, when it's at its best, serves the function of a modern mythology.» (*idem*, p. 498)

e argumentista principal de *El Dorado* (*westerns*); Anthony Boucher escreveu algumas novelas policiais, muitos contos de *fantasy* e de ficção científica, foi o primeiro tradutor para inglês de Jorge Luis Borges (publicando «El Jardín de Senderos que se Bifurcan» para a *Ellery Queen Mystery Magazine* em 1946), e é particularmente conhecido como fundador e editor do *Magazine of Fantasy and Science Fiction*.

⁵⁰ No caso do policial, o texto mais incontornável é *Der Detektiv Roman*, de Siegfried Kracauer; relativamente ao *western* a literatura crítica disponível é relativamente escassa – como pode ser comprovado por uma busca ao descritor «Western stories – History and criticism» nas bibliotecas de universidades americanas disponíveis *online* –, mas são mais ou menos óbvias algumas linhas possíveis de interpretação, como a oposição entre o Leste civilizado e o Oeste selvagem mas a civilizar.

E ainda Del Rey:

«science fiction is the myth-making principle of human nature today» (*idem*, p. 500).

Estas últimas definições, ainda que lancem luz sobre essa possibilidade – se não mesmo função essencial – de a SF desempenhar um papel similar aos mitos pré-modernos, não são suficientemente discriminatórias da sua especificidade, ficando portanto vulneráveis a críticas como a de Philip Wylie, que ainda assim reconhece o papel fundamental do autor de ficção científica como *mythmaker* contemporâneo:

«Our science fiction ... shows a regressive mythological bent; ... where it evades the rules of science and draws on the imagination without regard to logic or knowledge, it is obsolete.» (*idem*, p. 511)

Há portanto semelhanças mas também distinções a estabelecer entre ficção científica e *fantasy*, a começar por esse ponto de divergência: a primeira deve reger-se por princípios lógicos e cognitivos (ao menos dentro de determinado referencial espaço-temporal), a última pode prescindir destes⁵¹. A maior parte das definições que nos resta percorrer aponta ainda outras afinidades e diferenças entre estes géneros. Duas apelam ao conhecido conceito anglo-saxónico de «*suspension of disbelief*». Para Sam Moskowitz,

«Science fiction is a branch of fantasy identifiable by the fact that it eases the “willing suspension of disbelief” on the part of its readers by utilizing an atmosphere of scientific credibility for its imaginative speculations in physical science, space, time, social science, and philosophy.» (*idem*, p. 506)⁵²

⁵¹ Mas não, naturalmente, de uma lógica interna. Cf. por exemplo «Boiling Roses», de Robert Scholes (Scholes, 1987), a que se regressará em breve.

⁵² Quase equivalente é o que diz Robert M. Philmus, não fosse a ressalva de limitar o âmbito da sua afirmação à chamada *science fantasy*: «science fantasy involves the rhetorical strategy of employing a more or less scientific rationale to get the reader to suspend disbelief in a fantastic state of affairs» (*idem*, p. 507).

Norman Spinrad, que oferecera acima uma definição mais breve, disse noutra ocasião algo semelhante, com a ressalva de colocar os géneros lado a lado, em vez de subordinar a SF à *fantasy*:

«Science fiction is fiction which contains a speculative element in its setting, characters, or thematic material; that is some factor which *could exist* in the past, present or future, *but which does not exist* in the present and did not exist in the past according to present knowledge. Fantasy also contains “unreal elements”, but these unreal elements *cannot, have not, and will not exist* according to our present knowledge. The reading of fantasy requires suspension of disbelief on the part of the reader; proper science fiction creates suspension of disbelief in the mind of the reader.» (*idem*, p. 508, ênfases nossas)

Podemos então concluir que a maior diferença remete para a forma literária a que ambas se opõem, o realismo (ou, na gíria da ficção científica, o *mainstream*): a *fantasy* não necessita de fazer concessões a este (fá-las apenas se assim o entender), a ficção científica, pelo contrário, caracteriza-se por fazer concessões ao nível da plausibilidade (científica, de modo geral) do que é narrado. Assim o declara, apesar de algumas subtilizas de pormenor, o editor Donald Wollheim:

«Science fiction is that branch of fantasy, which, while not true to present-day knowledge, is rendered plausible by the reader’s recognition of the scientific possibilities of it being possible at some future date or at some uncertain period of the past.» (*idem*, p. 510)

William Godshalk reduz a ideia quase ao estatuto de máxima, voltando a colocar a tónica no parentesco com a *fantasy*:

«*Realistic fantasy* is science fiction. [...] even though the author wishes to give us a realistic projection, his work is basically fantasy; it is not a work about the “real” world as we know it and experience it.» (*idem*, p. 502, ênfase do autor)

E, invertendo a perspectiva, temos Robert Scholes, que propôs o conceito de «*structural fabulation*» como substituto preferível ao de «*science fiction*»:

«Fabulation [...] is fiction that offers us a world clearly and radically discontinuous from the one we know, yet *returns to confront that known world in some cognitive way.*» (*idem*, p. 508, ênfase nossa)

Esta última afirmação de Robert Scholes é particularmente relevante pelo modo como aponta para a necessidade, que no fundo seria a grande função da ficção científica, de servir de mediador entre o universo conhecido e o desconhecido. Isto é, o facto de, dum ponto de vista estritamente literário, se situar nesse limbo entre o realismo e a *fantasy* (obrigada portanto a fazer concessões a qualquer destes grandes géneros) está longe de ser um *handicap* da ficção científica. Pelo contrário, essa é talvez a sua maior força, dado que, por se encontrar numa encruzilhada literária, adquire com isso um carácter iminentemente *mediador* quando regressamos ao nível extraliterário. Numa passagem em que Peter Nicholls defende as potencialidades da SF no mundo actual, não podemos deixar de assinalar a seguinte:

«SF [...] is so pre-eminently the literature of change, as opposed to mainstream literature, which is the literature of human continuity.» (*idem*, p. 506)

Pode dizer-se que a crise moderna se deve em boa parte à consciência da incontrollabilidade da mudança (por parte do ser humano) e no desejo de controlá-la – nalguns casos, de tudo controlar. Peter Nicholls não está aqui a afirmar que o papel da ficção científica é *preparar* para a mudança (ainda que possa fazê-lo, mas não pode a literatura cair numa função tão utilitária), nem que é o de *antecipá-la* (nesse caso qualquer critério de qualidade literária teria de ser substituído por um critério de «capacidade profética», e há muito que se dispensa esse tipo de «verdade na literatura», como pudemos ler acima

numa citação de Paul Alkon). Cabe-lhe contudo *reconhecer* a mudança, dar conta da sua existência mesmo que obliquamente, de forma alusiva e não literal. E esse reconhecimento, como bem o demonstrou Gary K. Wolfe, tem lugar quando a ficção científica transpõe a sempre fugidia barreira entre o conhecido e o desconhecido:

«The process may be summarized somewhat as follows: the known exits in opposition to the unknown, with a barrier of some sort separating them. The barrier is crossed, and the unknown creates the known. But the crossing of the barrier reveals new problems, and this sets the stage for a further opposition of known and unknown.» (*idem*, p. 510)⁵³

O realismo seria então, conjugando o que têm a dizer Peter Nicholls e Gary Wolfe, uma literatura da continuidade, do conhecido; a *fantasy*, em contrapartida, seria no limite a literatura da descontinuidade radical, tão

⁵³ Depois deste longo rol de definições, torna-se necessário referir as suas fontes primárias, já que a fonte secundária foi sempre Schlobin, 1981. Temos então, pela ordem de apresentação, Isaac Asimov, «Social Science Fiction» (Asimov, 1953, p. 167); Reginald Bretnor, «Science Fiction in the Age of Space», in Bretnor (org.), 1974, p. 150; Dave Samuelson, «Definition», in Willis E. McNelly (org.), *Science Fiction: The Academic Awakening*, Shreveport (LA), College English Association, 1974, p. 56; Norman Spinrad, «Introduction: Modern Science Fiction», in Norman Spinrad (org.), *Modern Science Fiction*, Garden City (NY), Anchor Books, 1974, p. 3; Theodore Sturgeon, cit. por Sam J. Lundwall, *Science Fiction: What's it All About*, Nova Iorque, Ace, 1971, p. 117; Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton (NJ), Princeton University Press, p. 49; Mark R. Hillegas (org.), *Shadows of Imagination: The Fantasies of C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien, and Charles Williams*, Carbondale (IL), Southern Illinois University Press, 1961, p. xvii; Ben Bova, «The Role of Science Fiction», in Bretnor (org.), 1974, p. 11; Lester Del Rey, cit. por Thomas D. Clareson in Clareson (org.), 1971, p. 1; Philip Wylie, «Science Fiction and Sanity in an Age of Crisis», in Bretnor (org.), 1953, p. 238; Sam Moskowitz, *Seekers of Tomorrow: Masters of Modern Science Fiction*, Cleveland (OH), World Publishing, 1966, p. 7; Norman Spinrad, «Definition», in Willis E. McNelly (org.), *op. cit.*, p. 56; Donald A. Wollheim, 1971, p. 10; William L. Godshalk, «Alfred Bester: Science Fiction or Fantasy?», *Extrapolation*, n.º 16, 1975, p. 150; Robert Scholes, 1975, p. 29; Peter Nicholls, «Science Fiction: The Monsters and the Critics», in Peter Nichols (org.), *Science Fiction at Large: A Collection of Essays, by Various Hands, About the Interface Between Science Fiction and Reality*, Nova Iorque, Harper & Row, 1976, p. 180; Gary K. Wolfe, «The Known and the Unknown: Structure and Image in Science Fiction», in Clareson, 1977, p. 114.

radical que não deveríamos sequer falar em «desconhecido» – quando muito de «estranheza», inquietante ou não, mas nunca passível de abrir mão desse estatuto.

Das diversas formas de posicionar ficção científica, *fantasy* e realismo num mapa literário, talvez a mais consensual seja a que é resumida na *Encyclopedia of Science Fiction* da seguinte forma:

«The usual way is to regard fantasy as a subset of fiction, a circle within a circle. (The bit between inner and outer circles is mimetic fiction, which cleaves to known reality. Mimetic or “realistic” fiction is itself fairly recent; the distinctions being made here could not have been made before the 18th century.) Within the inner circle of fantasy – the fiction of the presently unreal – is a smaller circle still, a subset of a subset, and this is sf. It shares with fantasy the idea of a novum: some new element, something that distinguishes the fiction from reality as presently constituted. A novum could be a vampire or a colonized planet. The sub-subset that is sf insists that the novum be explicable in terms that adhere to conventionally formulated natural law; the remainder, fantasy, has no such requirement.» (Stableford e Nicholls, 1993, p. 408)

Esta perspectiva mostra-se bastante útil para algumas finalidades, e em especial se tivermos em conta a sua insistência em que

«because natural law is something we come to understand only gradually, over centuries, and which we continue to rewrite, the sf of one period regularly becomes the fantasy of the next.» (*idem, ibidem*)⁵⁴

Não é contudo a que melhor permite compreender a tensão que logo acima havíamos mencionado entre uma tendência para o irreal e uma tendência para o realismo. Em contrapartida, a proposta que Eric S. Rabkin

⁵⁴ Ainda uma outra forma – de todas a que mais se assemelha a um mapa – de posicionar os elementos, apesar de deixar de fora a literatura realista, é a que é proposta por William Sims Bainbridge (Bainbridge e Dalziel, 1978; Bainbridge, 1986), e que resulta de um inquérito efectuado a uma amostra significativa de *fans* de ficção científica, a que foram posteriormente aplicadas fórmulas de análise estatística. Não o dissecaremos aqui, sugerindo contudo o nosso artigo «*Reality Strikes Again: Pequena Digressão sobre a História do Uso do Termo “Ciber” nas Artes*» (Rosa, 2006), que reproduz o esquema.

apresenta em *The Fantastic in Literature* (Rabkin, 1976) permite apreender essa tensão quase de imediato. Rabkin serve-se do algo ambíguo termo «fantástico»⁵⁵ para se referir a essa tendência para o irreal ou mesmo para o implausível, ou, para sermos mais precisos do ponto de vista da teoria literária, o fantástico está presente sempre que há uma *inversão ou defraudamento das expectativas* do leitor. Ao fazê-lo, Rabkin assume implicitamente um uso «maximalista» desse conceito – toda a literatura, afirma, possui algo de fantástico (o que decorre do simples facto de ser literatura e não a realidade):

«I would like to suggest that we can profitably consider narratives as arrayed along a continuum, ordered in terms of increasing use of the fantastic, with true Fantasies as the polar extreme.» (Rabkin, 1976, p. 28)

Note-se a sua decisão de atribuir uma maiúscula inicial à *Fantasy*: assim o faz para que fique bem claro que esta é o termo final do *continuum*, o caso em que a presença do fantástico atinge um máximo. Reforçando a ideia,

⁵⁵ «Fantástico» é com efeito um termo demasiado escorregadio na teoria da literatura. É um género ou um modo? Algo que se aplica a toda uma obra ou apenas a um tipo particular e momentâneo de clímax? Deve o seu uso ser assimilado à literatura que evoca o sobrenatural, o inexplicável, o maravilhoso ou o irracional? A todas estas classes ou apenas a algumas? Não sendo nosso objectivo dissecá-lo, evitá-lo-emos por isso tanto quanto necessário. Ainda assim é impossível não invocar o conhecido ensaio de Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Todorov, 1970) – cf. também, para uma posição similar, o artigo «Victorian Urban Gothic: The First Modern Fantastic Literature», de Kathleen Spencer (Spencer, 1987) –, nem que seja por intermédio da crítica que Robert Scholes lançou simultaneamente a Todorov e a Rabkin em «Boiling Roses», comunicação que apresentou numa das prestigiadas Eaton Conferences: «I consider it an error for that admirable theoretician, Eric Rabkin, to have founded a theory of fantasy upon what I would call surrealism, just as I consider it an error for that perhaps even more admirable theoretician, Tzvetan Todorov, to have appropriated the word fantasy for what most of us would call the uncanny.» (Scholes, 1987, p. 4) Dez anos antes, contudo, Scholes e Rabkin concordavam pelo menos o suficiente para escreverem um livro em conjunto – *Science Fiction: History, Science, Vision*. Numa passagem em que são discutidas as afinidades da ficção científica com outros géneros ou modos narrativos, a posição relativamente aos estatutos da *fantasy* e do fantástico praticamente se confundem com as que Rabkin defendera na obra que publicara sozinho apenas um ano antes: «Most people think of fantasy as the imagination of the non-real. Since science fiction postulates conditions which don't actually exist, it deals in the unreal. Hence, it is fantastic; hence, it gets called fantasy. However, *all* fiction deals in conditions which don't actually exist [...].» (Scholes e Rabkin, 1977, p. 169)

«This hypothesis can be stated in an alternative fashion: the fantastic has a place in any narrative genre, but that genre to which the fantastic is exhaustively central is the class of narratives we call Fantasy.» (*idem*, p. 29)

É assim que, mesmo que nos encontremos no outro extremo do *continuum*, naquele que corresponde às obras mais decididamente realistas, o fantástico está ainda presente, e sempre numa «quantidade» superior a zero:

«A minimally fantastic work of art, *The Ambassadors* for example, is still somewhat fantastic just because it is a work of art and therefore offers us a safe, controlled world in which caution is unnecessary and where we can afford to suspend disbelief.» (*idem*, p. 215)

Nem mesmo as novelas mais realistas de Henry James, como a que refere, deixam de defraudar expectativas. A mera presença de indicadores de que algo deve ser lido como ficção (e, logo, também como «forma» e não como mero «conteúdo»⁵⁶) configura um grau mínimo do fantástico:

«By claiming our attention for every detail in the narrative world, a James novel reverses *one* basic external ground rule.» (*idem*, p. 216, ênfase nossa)

Mas apesar desta omnipresença do «fantástico», há todo o interesse em proceder a distinções – por fugidias que se revelem quando tentamos aplicá-las – entre realismo, ficção científica e *fantasy*. Como se pode ler no trabalho

⁵⁶ Situação a que talvez nem possa furtar-se a mais descritiva notícia de jornal, pois até aí há uma «forma». Se de resto procurarmos isolar a forma do conteúdo, olhando para as convenções narrativas de todos estes géneros, deparamo-nos com uma situação aparentemente paradoxal, algo que é notado por John Clute na entrada «FABULATION» da *Encyclopedia of Science Fiction* ao reconhecer a continuidade de certos pressupostos de base entre a SF e o realismo «ingénuo», i. e., anterior ao século XX, algo que começou a ser posto em causa pelas vanguardas desde o modernismo, ou mesmo desde o próprio Henry James: «The first assumption is that both the “world” and the human beings who inhabit it can be seen whole, and described accurately, in words. [...] The second assumption is that the “world” [...] does in the end have a story which can be told. [...] that, for writers of sf, some form of “meta-narrative” lies beneath the tale, ensuring the connectivity of things.» (Clute, 1993c, pp. 399-400)

conjunto de Eric Rabkin e Robert Scholes, *Science Fiction: History, Science, Vision*,

«We can see that the constant astonishment in a fantasy like *Through the Looking-Glass* bears a family relation to the comparatively rare thrill in *20,000 Leagues under the Sea*. Verne's novel is fantastic, but Carroll's is a fantasy. The direct reversal of the ground rules of the narrative world is the structure that marks the fantastic. *A true fantasy uses the fantastic centrally, exclusively. All science fiction is to some extent fantastic*, because all science fiction makes at least one assumption that reverses the ground rules of the world outside the text in order to create the world inside the text.» (Scholes e Rabkin, 1977, p. 170, ênfases nossas)

Há no entanto, apesar desta divergência que decorre do peso relativo do fantástico, uma afinidade muito mais profunda a unir ficção científica e *fantasy*. Cruzámo-nos com ela, quase imperceptivelmente, no momento em que, ao citar a *Encyclopedia of Science Fiction*, não quisemos omitir um pequeno aparte que agora se repete:

«Mimetic or “realistic” fiction is itself fairly recent; the distinctions being made here could not have been made before the 18th century.» (Stableford e Nicholls, 1993, p. 408)

É que, tal como a ficção científica é um produto inevitável da Modernidade, o mesmo ocorre com a *fantasy*: não no que respeita ao que poderíamos chamar «retórica narrativa», obviamente, pois os temas da ficção científica nem sequer poderiam ter sido pensados antes, mas sim na medida em que só a Modernidade permitiu que se manifestassem *enquanto géneros autónomos*. Em «Boiling Roses: Thoughts on Science Fantasy», Robert Scholes deixa bem claro o quanto a racionalidade e a ciência – e o próprio realismo – são condições *sine qua non* para a autonomia da própria *fantasy*:

«Only the development of positivistic science and its literary handmaiden, realism, made the folk tales fantastic, because they made the worlds scientific and realistic.» (Scholes, 1987, pp. 11-12)

Isto é: por mais que se possa, hipoteticamente, argumentar em favor da naturalidade de uma «pulsão para o fantástico» – pois ela quase se confunde com a própria literatura –, a *fantasy*, no sentido restrito atribuído por Rabkin que a faz equivaler ao cúmulo dessa pulsão, é (praticamente desde a Modernidade) tanto *ou mais* artificial do que a própria ficção científica. Acompanhemos mais uma vez Scholes:

«The discovery of folk tales by sophisticated courtiers and scholars led almost instantly to the production of pseudofolk tales or fantasies grounded upon the peasant medievalism of the European folk tales that we have come to know. [...] The sophisticated (or “sentimental”, in Schiller’s term) imitators of naïve folk tellers found a world already made for them. They did not have to invent new worlds with new laws.» (*idem*, p. 12)⁵⁷

Por terem nascido de um mesmo impulso – é ainda Scholes quem diz que «for the most part the two genres were thoroughly entangled from the beginning» (*idem, ibidem*) –, as relações que a ficção científica e a *fantasy* estabeleceram entre si e com o resto da literatura apresentam uma apreciável complexidade. Por um lado, podemos finalmente perceber a razão de um tão grande desfasamento entre a eclosão da Modernidade e a constituição da ficção científica (bem como da *fantasy*) como géneros autónomos. Não podendo conceber-se qualquer destes géneros a não ser por contraste com o que aqui chamamos realismo, teve este de primeiro despontar como fruto da

⁵⁷ As palavras de Scholes serviam nesta comunicação como introdução à obra de Georges MacDonald, por ele considerado um pioneiro desse híbrido entre *fantasy* e SF, esse à primeira vista «oxymoronic monster named *science fantasy*» (Scholes, 1987, p. 4). Só por isso, acompanhamos um pouco mais a citação: «But MacDonald, in his later years, had begun to frame the problems of fantasy in a new light. [...] This is how MacDonald described such inventions: “[...] the inventor must hold by those laws. The moment he forgets one of them, he makes the story, by his own postulates, incredible. [...]”. For MacDonald, a world is a world precisely because it has a system of laws: laws that harmonize with one another. This view is compatible, it should be noted, with both Victorian theology and positivistic Science, which together formed the matrix from which the full-fledged modern genre of fantasy emerged. And it emerged side by side with another new genre that glorified the transformation of *this* world: science fiction.» (*idem*, p. 12)

crise moderna. Só quando – olhando para a literatura oral ou do passado, como o assinala Scholes – se torna manifesta a existência de um conjunto de possibilidades imaginativas que o recém-chegado realismo reprimira é que estas podem voltar a ser pensadas. Na medida em que tais possibilidades se apresentam como alternativa (ou mesmo como contestação) ao racionalismo moderno, o resultado tende para a *fantasy*⁵⁸; na medida em que procuram conciliar-se com aquele, ou pelo menos ir ao seu encontro, o resultado tende para a ficção científica.

Por outro lado, a condição de «filhas da mesma mãe» que caracteriza SF e *fantasy* torna-as particularmente susceptíveis a uma constante tensão mútua, sucedendo-se as aproximações e os afastamentos. De um lado, e como qualquer outro género, a *fantasy* precisa regularmente, para renovar-se, de pôr de lado convenções entretanto tornadas lugares-comuns. O recurso a *topoi* da ficção científica – e portanto a aproximação a esta – tem sido muitas das vezes a forma encontrada para tomar um novo fôlego, algo que tem ocorrido praticamente desde que procurou autonomizar-se dos contos maravilhosos de origem oral e popular:

«In fact, for the first half of the twentieth century, it is fair to say that fantasy flourished only as a parasite on its more popular cousin, science fiction. Even such pure fantasists as Edgar Rice Burroughs and David Lindsay needed some of the trappings of science fiction to account for the other worlds they wanted to construct. That Lindsay's extraordinary *Voyage to Arcturus* should need its frame of space travel is evidence of the weakness felt by those writers who wanted [...] to create little worlds of their own.»
(*idem*, pp. 12-13)

Outras vezes, obviamente, a tendência foi diametralmente oposta, apesar do risco de afundamento na moral e no maravilhoso pré-modernos que tal

⁵⁸ Por alguma razão algumas das definições acima remetem para a dimensão mítica da ficção científica.

comporta – tanto assim é que os autores de *fantasy* que assumem uma posição antagonista à SF não raras vezes

«worked out of an essentially medieval religious position: not just Christianity, but a very Catholic version of it» (*idem*, p. 18).

No que respeita à ficção científica, os riscos são semelhantes, ao ter de oscilar entre a secura do realismo e a exuberância do fantasioso ao mesmo tempo que procura não só conservar a sua identidade como acima de tudo reavivá-la. Mas, na relação íntima que desde o início estabeleceu com a *fantasy*, tem ainda de defrontar-se com um obstáculo adicional. Tratando-se do género que por excelência se caracteriza pela busca do *novum*, como o afirma insistentemente Darko Suvin, deveria também ser o menos prisioneiro das suas próprias convenções. Não o é: essencialmente por ser uma forma de literatura popular e, por assim dizer, «menor»⁵⁹, mas também, ainda que em menor grau, porque sempre que pretende repensar essas convenções se depara com um *double bind*. O problema, segundo Eric Rabkin, é que

«Familiarity with a genre's conventions helps create a readership that forces a genre to explore its own rules. As those rules are reworked and reversed, the genre becomes more fantastic.» (Rabkin, 1976, p. 167, ênfase nossa)

Logo, nas ocasiões em que a ficção científica procura repensar-se, quando tenta inovar desconstruindo os *topoi* e as regras que entretanto foi acumulando para reafirmar a sua autonomia relativamente aos géneros que lhe são próximos, *em especial a fantasy*, o resultado paradoxal é muitas vezes a adopção, em crescendo, de uma tonalidade ainda mais fantástica⁶⁰:

⁵⁹ Apenas no sentido em que, ao depender dum público leitor para a sua própria sobrevivência, se abstém de praticamente qualquer forma de vanguarda. É por isso também um género bastante conservador, como já deixámos implícito noutras notas.

⁶⁰ A argumentação de Rabkin adquire uma força ainda maior se for salientado o facto de a passagem em causa ser ilustrada não pela ficção científica mas sim por um género em que a racionalidade lhe é ainda mais fundamental (e, logo, aparentemente incompatível com a

«as the conventions of a genre become better known to its reader, new works in a genre must become more and more fantastic in order to produce the same effect.» (*idem*, p. 164)

Esta tendência é de resto algo que tem sido repetidamente comprovado pela história da ficção científica, hoje em dia quase refém da *fantasy*⁶¹ não fosse pelo facto de, no seu já longo percurso, ter acumulado todo um conjunto de temas e de subgéneros que lhe são tão exclusivos que de imediato identificam uma narrativa como sendo SF⁶². Um pouco à maneira de Eric Rabkin, podemos também arrumar esses temas e subgéneros ao longo de um espectro que vai de uma maior fidelidade à realidade – ou, mais concretamente, de uma maior fidelidade ao *state of the art* na ciência no momento da escrita –,

presença do fantástico): o policial. Vale por isso a pena mencionar, ainda que de forma muito breve, algumas dessas ilustrações. Uma é *The Scarlet Letters*, de «Ellery Queen», em que Ellery Queen – um pseudónimo colectivo ou *house name* – não só é personagem da sua narrativa, inclusive adquirindo numa banca de jornais um exemplar do *Ellery Queen's Mystery Magazine*, como todo o universo das personagens (e a própria história) é inspirado em marcos da literatura inglesa. Uma outra é *Death of a Doxy*, de Rex Stout, que defrauda a expectativa de se saber no final quem é o criminoso: em vez disso, este é conhecido a meio da narrativa, permitindo assim que esta continue assumindo um tom que é marginal às convenções do género. *And then There Were None* de Agatha Christie, pelo contrário, defrauda uma outra exigência, a de encontrar um motivo para os crimes, tornando-os de certa forma *uncanny*. Ou ainda, entrando no chamado *slipstream*, alguns contos de Jorge Luis Borges (recordemos que a primeira tradução para inglês de «El Jardín de Senderos que se Bifurcan» surgiu numa edição do *Ellery Queen's Mystery Magazine*) ou *Les Gommages* [«Os Apagadores»] de Alain Robbe-Grillet.

⁶¹ A afirmação em si é facilmente comprovável – basta entrar numa livraria e procurar, na respectiva secção, os títulos mais recentes de ficção científica, especialmente os que se multiplicam em trilogias e tetralogias –; o qualificativo «refém» entra já no campo da opinião. Mas foram muitas as vozes que alertaram, há pelo menos duas ou três décadas, para essa possibilidade. Damos como exemplo Alexei e Cory Panshin, no ensaio de 1974 «The Special Nature of Fantasy», republicado em *SF in Dimension*: «the trend of development of science fiction is toward the miraculous and the moral. [...] As this happens, science fiction and fantasy will tend to fuse. [...] sf will increasingly take on the character of fantasy.» (Panshin e Panshin, 1976-80, p. 80)

⁶² É-nos impossível esgotar o prolixo debate acerca das relações (e desentendimentos!) entre ficção científica e *fantasy*. Para além do espaço que aqui lhe dedicámos, não podemos fazer mais do que remeter para os títulos na bibliografia onde a palavra «*fantasy*» ocorre. Recomendam-se particularmente duas excelentes colectâneas especialmente dedicadas à questão, ambas resultantes das Eaton Conferences organizadas pela J. Lloyd Eaton Collection of Science Fiction da University of California, Riverside: *Coordinates: Placing Science Fiction and Fantasy* (Slusser, Rabkin e Scholes (orgs.), 1983) e *Intersections: Fantasy and Science Fiction* (Slusser e Rabkin (orgs.), 1987). Em Portugal, é de referir, apesar da data de publicação bastante recuada, *A Construção do Fantástico na Narrativa*, de Filipe Furtado (Furtado, 1980).

com raras concessões ao inverosímil e ao fantástico, até à ténue barreira onde a ficção científica cede o lugar à *fantasy*.

Duas oposições que procuram reflectir esse *continuum* são desde há muito canónicas, quer nos estudos literários sobre ficção científica quer na percepção dos seus leitores⁶³. Uma delas, talvez a mais difundida ao nível dos leitores, é a que se materializa na oposição entre *hard sf* e *soft sf*. Para não nos determos demasiado em considerações existenciais, aproveitemos o que nos tem a dizer a sempre prestimosa *Encyclopedia of Science Fiction* na entrada «HARD SF»:

«as summarized by Allen Steele (in “Hard Again” in *New York Review of Science Fiction*, June 1992): “Hard sf is the form of imaginative literature that uses either established or carefully extrapolated science as its backbone.” [...] The commonly used distinction between hard and soft sciences runs parallel to that between hard and soft sf. [...] While a rigorous definition of “hard sf” may be impossible, perhaps the most important thing about it is, not that it should include real science in any great detail, but that it should respect the scientific spirit; it should seek to provide natural rather than supernatural or transcendental explanations for the events and phenomena it describes.» (Nicholls, 1993a, p. 542)

A tentativa de definição é, como depressa se verifica ao olhar apenas para o primeiro dos termos, algo escorregadia. Não deixa por isso de ser útil, por mais que uma total fidelidade ao corpo de conhecimentos da ciência (mais difícil ainda: das ciências exactas) num determinado momento seja tarefa praticamente impossível ou pelo menos limitadora das potencialidades narrativas. Levada ao seu cúmulo, a *hard sf* teria como ilustrações mais notáveis as hoje em dia felizmente esquecidas histórias que Hugo Gernsback publicava nos seus *pulp magazines* de finais da década de 20 e início da de 30 do século passado. Depressa se verificou, nesse mesmo universo editorial, que

⁶³ Cf. *Dimensions of Science Fiction*, de William Sims Bainbridge, (Bainbridge, 1986), bem como o estudo preliminar, em co-autoria com Murray Dalziel, «The Shape of Science Fiction as Perceived by the Fans» (Bainbridge e Dalziel, 1978), títulos já referidos acima.

uma boa história exigia por vezes que se sacrificassem alguns princípios científicos bem estabelecidos, desde que o fulcro de cientificidade não se visse totalmente posto em causa. Acrescentando-se a este critério, e até certo ponto colidindo com ele, vem a oposição entre ciências *hard* («exactas», em torno da física e da matemática) e *soft* (compreensivas, em torno da sociologia e da psicologia e portanto supostamente «inexactas»), de que a oposição entre *hard sf* e *soft sf* derivaria. Ora, uma vez que qualquer narrativa minimamente verosímil inclui elementos de caracterização psicológica e mesmo social das suas personagens, a oposição só pode ser compreendida se restringirmos o conceito de *soft sf* aos casos em que o *novum* que se impõe como motor da narrativa se dirige à sua dimensão social (uma utopia ou distopia, uma sociedade organizada a partir de um princípio económico, racial ou outro que seja claramente distinto do nosso), não tomando como relevantes os conhecimentos da ciência ou tecnologia senão na sua relação com o tecido social.

Esta oposição – ou melhor, este *continuum* – entre *hard* e *soft* é, repetimos, relevante para o estudo do género, quer dum ponto de vista temático quer do ponto de vista da sua evolução histórica, por mais que abundem os casos de difícil classificação, especialmente quando se tratam de obras de longa extensão em que uma forte componente sociológica pode coexistir com um tema central conotado com a *hard sf*. Contudo, se procurarmos levar a análise um pouco mais a fundo, tentando apreender as diferentes lógicas narrativas que assistem a cada um dos termos da oposição, descobrimos uma interessante propriedade: ao usar «either established or carefully extrapolated science as its backbone» (*idem, ibidem*), a *hard sf* evita também afastar-se demasiado do tempo presente, tende a concentrar-se num problema científico (ou, quando muito, num pequeno número de problemas científicos) de cada vez, e – conclusão ainda mais intuitiva – evita dentro do possível a «promiscuidade» com a *fantasy*. Em contrapartida, a *soft sf*, mau grado a sua

mais ténue cientificidade, pode dar-se ao luxo de ser muito mais expansiva nas questões que aborda e nas sociedades que retrata, liberta-se da proximidade temporal do presente e do futuro próximo cobrindo ou durações muito maiores de tempo ou tempos longínquos – quase poderíamos dizer que a isso se vê forçada, pois a diferença por relação com a nossa sociedade o exige –, e, naturalmente, não tem peias de se aproximar da *fantasy*.

Daqui se segue uma algo distinta oposição, menos sujeita a «excepções à regra», mais operativa e também por isso preferida hoje em dia no universo académico: falamos da oposição entre «extrapolação» (ou «SF extrapolativa») e «especulação» (ou «SF especulativa»). A polaridade entre estes dois conceitos surge amiúde na literatura crítica, na maioria das vezes tomada simplesmente como há muito estabelecida e operacional, o que torna difícil traçar as suas origens. Aparentemente, foram os próprios escritores de ficção científica os responsáveis indirectos por ela: o editor (e anteriormente também autor) John W. Campbell referia no seu contributo para o histórico simpósio de 1947 intitulado *On Worlds Beyond* que:

«To be science fiction, not fantasy, an honest effort at prophetic *extrapolation* of the known must be made.» (cit. in Gunn, 2005b, p. 86, ênfase nossa)

Um pouco mais tarde, em 1953 para ser mais preciso, Isaac Asimov propõe, numa colectânea de ensaios de escritores organizada por Reginald Bretnor, que o subgénero a que chama «*social science fiction*» pode tomar essencialmente duas formas. Numa, segundo ele a «*chess game fiction*», «the only modification from our own society is that certain technological innovations are allowed» (Asimov, 1953, p. 179), o que faz com que, entre outras coisas, seja «legitimate to *extrapolate* from the past» (*idem*, p. 183, ênfase nossa). Em contrapartida, na «*chess puzzle fiction*», «the initial society [...] can be as the author pleases [...] possibly having originated from our society by

some radical development» (*idem*, p. 184). Acrescentava-se assim uma forma de conceber uma sociedade futura distinta das «directivas» de Campbell⁶⁴. A necessidade de individualizar (e de nomear) este outro modo mais livre de abordar o género parece ter continuado a sentir-se, tanto que Judith Merril, num seu famoso ensaio, «What do you Mean? Science? Fiction?» se refere à «*speculative fiction*» como uma categoria bem distinta – e isto apesar de, no momento em que tenta defini-la, introduzir de novo uma confusão terminológica ao dizer que corresponde às

«stories whose objective is to explore, [...] by means of projection, *extrapolation*, analogue, hypothesis-and-paper-experimentation, something about the nature of the universe, of man, of “reality”...»
(Merril, 1966, p. 60, ênfase nossa)⁶⁵

Ainda que timidamente, o artigo de 1974 de Robert H. Canary, «Science Fiction as Fictive History», parece ser o um dos primeiros a tentar arrumar a casa e a discorrer sobre a oposição e respectivos corolários. Como se pode ler no artigo deste historiador, cujo objectivo é mostrar como a ficção científica se inspira nas filosofias da história para apresentar as suas visões do futuro, há pelo menos duas (eventualmente três) grandes doutrinas subjacentes às narrativas. Assim, a

«Extrapolative fiction is [...] linear in historical conception. The two points which define its lines represent trends or known possibilities

⁶⁴ Por alguma razão Asimov precisou, nesse mesmo artigo, logo depois de dar dois exemplos da «*chess puzzle fiction*» que haviam sido publicados na revista *Galaxy* – e não na *Astounding* de Campbell –, de fazer a ressalva: «This is not to imply that chess-puzzle social science fiction does not appear in *Astounding Science Fiction*.» (Asimov, 1953, p. 186) A verdade é que, mesmo aí surgindo, não era esse o seu lugar natural.

⁶⁵ Será ainda a forte ascendência de Campbell a fazer-se sentir, apesar de Merril ser uma das vozes discordantes da sua perspectiva algo doutrinária do género? Ainda em 1957, um dos autores mais próximos de Campbell, Robert A. Heinlein, definia a ficção como «realistic speculation about possible future events, based solidly on adequate knowledge of the real world» (Robert Heinlein, «Science Fiction: Its Nature, Faults and Virtues», cit. in Canary, 1974, p. 164): a definição em tudo corresponde, ainda mais do que a nomenclatura algo indefinida de Merril, ao que aqui chamamos «extrapolação», mas o termo de Heinlein é «*speculation*».

in the present, which are then projected into the future.» (Canary, 1974, p. 167)

O sentido do conceito é neste caso em tudo semelhante ao seu equivalente na estatística: extrapola-se a partir da tendência actual procurando descrever um futuro não só verosímil como, antes de mais, compatível com a tendência encontrada. No entanto, à medida que a ficção procura retratar um futuro cada vez mais longínquo, o relativo rigor da capacidade extrapolativa vê-se progressivamente enfraquecido até ao ponto em que surge um vazio na capacidade de apreender as variáveis relevantes, vazio esse que

«represents the difference between *short-run extrapolation* and *long-range speculation*.» (*idem*, p. 168, ênfases nossas)

Anuncia-se assim uma oposição fundamental, repleta de consequências. As ficções de futuros mais longínquos – a subcategoria do «*far future*» por oposição à do «*near future*» – tendem, pelo que foi mostrado acima, a apoiar-se muito mais na capacidade imaginativa dos respectivos autores; dito de outra forma, tendem para a *fantasy*. Pena é que Robert Canary dedique o essencial do seu artigo a traçar a distinção entre a ficção «*linear extrapolative*» e a «*linear non-extrapolative*», com uma breve passagem pela doutrina de uma história cíclica e não linear, não ousando o suficiente para colocar de um lado simplesmente a ficção *extrapolativa* (necessariamente com uma visão linear da história) e do outro a *especulativa* (i. e., «não extrapolativa» –, capaz de assumir tanto a perspectiva linear quanto a cíclica). A passagem que citámos é, aliás, praticamente a única vez que tal oposição é sublinhada. Os conceitos, bem como tudo o que decorre do seu confronto mútuo, ganharam contudo terreno no campo dos *science fiction studies* nas décadas que se seguiram, a ponto de, numa colectânea de ensaios datada de 1996, *Impossibility Fiction: Alternativity, Extrapolation, Speculation* (Littlewood e Stockwell (orgs.), 1996), ser proposto

ainda um terceiro termo, o de «*alternativity*», para dar conta do caso muito particular do subgênero da história alternativa⁶⁶.

Deixando esse terceiro termo de parte e regressando apenas à dualidade «extrapolação» *vs.* «especulação», facilmente se percebe que, apesar de não recobrir totalmente a anterior oposição entre *hard sf* e *soft sf*, há contudo manifestas afinidades. A extrapolação é a *estratégia* (o termo surge no artigo de Canary) que mais se adequa à *hard sf*, o que explica adicionalmente que os cenários da *hard sf* sejam preferencialmente do futuro próximo, representando um maior grau de cautela por parte dos autores, em nome de uma maior exactidão científica e porventura de um maior rigor (o que, em contrapartida, não impede que mais depressa se tornem datados); a especulação, que concede a si mesma a possibilidade de aventurar-se, sem entraves, pelo futuro longínquo, ajusta-se melhor a toda essa área que se aproxima da *fantasy*, e que é coberta pela *soft sf*, com particular incidência no género híbrido conhecido como *science fantasy*. A adequação a um critério exterior de realidade, que define a ficção extrapolativa, cede o lugar a um mero princípio de consistência interna no modo especulativo: talvez por isso mesmo (o que não só dá aos autores maior liberdade como acima de tudo a possibilidade de encaixarem todas as peças do *puzzle* narrativo), o grau de coerência costuma ser aí muito maior, sem que para tal precisem de sacrificar a complexidade deste. Enquanto o modo extrapolativo procura assegurar o rigor científico, o modo especulativo inverte a situação, deixando que a «*science*» se secundarize em nome da «*fiction*».

Tratando-se de um género relativamente recente mas com uma evolução bastante acelerada – ou não fosse por excelência aquele que melhor acolhe o próprio conceito de evolução –, não pode contudo deixar de ser assinalado o

⁶⁶ Que no entanto preferimos devolver à oposição inicial, na maioria dos casos ao conceito de extrapolação. Por alguma razão esta visão tripartida não parece ter ganho adeptos.

quanto esta mesma polaridade entre extrapolação e especulação o tem acompanhado desde as suas origens⁶⁷. Tanto assim é que os dois nomes que mais facilmente ocorrem como «pais» ou mesmo «avós» da ficção científica podem ser chamados a representar – com o cuidado de que não se confundam os tipos-ideais com as figuras históricas, a construção algo alegórica com os factos – cada um dos termos em oposição mútua. São eles Jules Verne e H. G. Wells.

A historieta é bem conhecida e surge recorrentemente quando se pretende relembrar o momento em que o género era ainda infante. Quando interrogado sobre as novelas de H. G. Wells, aparentemente tão similares às suas, Verne terá respondido

«I make use of physics. He invents. I go to the Moon in a cannonball, discharged from a cannon. Here there is no invention. He goes to Mars [*sic*] in an airship [*sic*], which he constructs of a metal which does away with the law of gravitation *Ça c'est très joli...* but show me this metal. Let him produce it.» (cit. in Alkon, 1994, p. 6)⁶⁸

Mesmo pondo de parte as incorrecções factuais sobre *The First Men in the Moon* (não Marte, como é sugerido por Verne), podemos assumir que o autor

⁶⁷ O que faz com que seja ainda mais intrigante o facto de a oposição ter demorado tanto a adquirir uma nomenclatura estável.

⁶⁸ A citação é por sua vez de uma fonte secundária (Robert H. Sherard, «Jules Verne Re-visited» in Peter Haining, *The Jules Verne Companion*, Nova Iorque, Baronet Publishing Company, 1979, pp. 59-60), o que torna difícil determinar com precisão a data em que o terá afirmado. Num *site* da Internet (a respectiva URL é http://silentsf.com/Project_Melies/Melies_HTML/Verne_on_Wells.html) é-lhe atribuída a data de 1903 (Verne faleceu em 1905), com Robert Sherad como entrevistador. Ainda no mesmo *site*, surge uma outra citação, supostamente de uma entrevista a Gordon Jones no ano seguinte, com uma opinião um pouco mais lisonjeira relativamente a Wells (e sem o erro «planetário» de tomar a Lua por Marte): «The creations of Mr. Wells, on the other hand, belong unreservedly to an age and degree of scientific knowledge far removed from the present, though I will not say entirely beyond the limits of the possible. Not only does he evolve his constructions entirely from the realm of the imagination, but he also evolves the materials of which he builds them. See, for example, his story *The First Men in the Moon*. You will remember that here he introduces an entirely new antigravitational substance, to whose mode of preparation or actual chemical composition we are not given the slightest clue, nor does a reference to our present scientific knowledge enable us for a moment to predict a method by which such a result might be achieved.» (cit. in Joyce, 2002, citado a partir de fonte *online*)

francês terá lido Wells. As suas palavras são aqui algo duras, particularmente se nos lembrarmos de que foi Wells e não Verne quem teve uma formação científica aprofundada (Verne abandonou os estudos em direito, enquanto Wells, como referimos no início, estudou biologia na Normal School of Science de Londres, beneficiando de uma bolsa de estudo). Wells, muito mais moderado, diria que os dois estilos não podem ser confundidos:

«there is no literary resemblance whatever between the anticipatory inventions of the great Frenchman [Verne] and these fantasies. His work dealt almost always with actual possibilities of invention and discovery and he made remarkable forecasts. The interest he evoked was a practical one: he wrote and believed that this or that thing could be done which was not at this time done. [...] Most of his inventions have “come true”. But these stories of mine ... do not pretend to deal with possible things, they are exercises of the imagination in a quite different field. They belong to a class of writing that includes the Golden Ass of Apuleius, the True Histories of Lucian, Peter Schlemihl and the story of Frankenstein.»
(cit. in Lambourne, Shallis e Shortland, 1990, p. 14)

Ao termos recenseado as oposições entre *hard* e *soft sf* e (caso ainda mais pertinente) entre extrapolação e especulação, percebemos facilmente a que diferenças Wells se refere. Verne escreveu, nas novelas a que chamou «Voyages Extraordinaires», sempre sobre um futuro quase imediato, extrapolando cautelosamente sobre os (então actuais) desenvolvimentos da ciência – mais precisamente, *da técnica* –, procurando pelo menos conciliar a imaginação com suficiente fidelidade aos factos. Ainda que seja uma questão de opinião afirmar que essa busca de rigor se sobrepôs a outras dimensões, como a tridimensionalidade das personagens, ela possuía pelo menos o mesmo nível de importância. Motivado por todo um outro universo de preocupações, Wells preferiu em contrapartida dar a esse rigor um grau muito secundário de importância, sacrificando-o em nome dos «exercises of the imagination», isto é, de uma especulação não só sobre o futuro ou sobre a ciência (também eles muitas vezes meros peões no xadrez literário que

construiu), mas sim sobre a própria condição humana, sobre o que permanece invariante apesar da mudança.

É a estas diferenças que se devem os seguintes comentários de Donald Wollheim, escritor e crítico mas fundamentalmente conhecido como editor da Ace Books e da sua DAW Books. Não é difícil descobrir em quem recaem as suas preferências⁶⁹:

«Verne turned out a flock of remarkable premises for science fiction [...] But whatever his projection, his scenes and his characterizations never changed – they were always reflected against the unvarying political scenery of the latter half of the nineteenth century. There is no evidence of social change in his works – his inventions do not change their inventors nor their users. [...] Jules Verne was and remained to the end a typical small-minded French bourgeois nationalist. [...]

On the other hand, H. G. Wells started off in the realm of Future Prediction and Social Satire with his magnificent gem *The Time Machine*, still one of the most perfect little novels in the genre. [...]

[As suas novelas e contos] are asparkle with implications of social thinking, with mirrors held up to the mind and the suggestion to think [...] of what should be done to change our philosophy of the universe.» (Wollheim, 1971, pp. 19-20)

Verne e Wells personificam por isso essa clivagem fundamental que nasceu com a própria ficção científica:

«A basic divergence that can be detected through science fiction can be traced to the thinking of these two.» (*idem*, p. 18)

E que parece nunca a ter abandonado. Muito pelo contrário: assemelhando-se a um baloiço, a história do género tem sido o palco de

⁶⁹ Para enquadrar devidamente as afirmações de Wollheim no seu contexto, é necessário mencionar que Wollheim foi um dos membros dos «Futurians», grupo de jovens *fans* (mais tarde quase todos também escritores e/ou editores, casos de Frederik Pohl, C. M. Kornbluth, Damon Knight, Judith Merrill e mesmo Isaac Asimov) formado na Nova Iorque do final dos anos 30 do século XX. Para além das aspirações literárias – não só a fama mas também a necessidade de introduzir inovações, o que conseguiriam quando, terminada a II Guerra, eclodiu toda uma panóplia de novos magazines como a *Galaxy* e a *If* –, unia-os também um posicionamento político bastante à esquerda: alguns dos seus membros chegaram mesmo a estar filiados no Partido Comunista. Cf. *The Futurians*, de Damon Knight (Knight, 1977).

oscilações entre uma orientação essencialmente extrapolativa – como quando Hugo Gernsback, apesar da sua admiração por H. G. Wells, tentou entronizar os *gadgets* e o que viria a ser conhecido como o subgénero da *space opera* –, e uma tendência para a especulação – os Futurians, a *New Wave* (britânica ou americana). Quase no final da chamada «*Golden Age*» (aproximadamente entre 1938 e o início da década de 50, tal como nos *comic books*), quando a esmagadora maioria da ficção científica escrita e lida nos Estados Unidos era publicada nas revistas, esses mesmos magazines eram um reflexo da clivagem que, como Wollheim demonstra, passa também por sê-lo do ponto de vista ideológico:

«Verne would inevitably lead to a magazine like *Analog*, whose editorials, which dominate the magazine and color its contents, reflect a similarly small-minded nationalist thinking, whose stress is on gadgets and inventions [...]. *Analog* [...] is prepared to accept alterations in all the scientific laws whether physics, chemistry, biology, or astronomy, but never what the editor believes to be the laws of economics – which are forever fixed, perfect, immutable, and not to be questioned.

Whereas in the contents of *Analog's* rival magazines [...] no such fixation appears. The range and scope of stories in *Galaxy* and the *Magazine of Fantasy & Science Fiction* is wide open, and therein the laws of economics are as subject to change as any other. [...] Here in this magazines and their writers seems to be reflected the other current, the Wellsian current, which says there is no scientific advancement without the impact on humanity.» (*idem*, pp. 22-23)

Postular esta oposição como intemporal – e é-o, de certa forma, a partir do momento em que as duas polaridades emergem numa espécie de «inseparado» e se tornam relevantes – pode contudo deixar incompreendido que entre o despontar da Modernidade e a «*Golden Age*»⁷⁰ da ficção científica,

⁷⁰ Que talvez tenha muito pouco de «golden» quando o tempo nos dá um distanciamento suficiente. Em entrevista à revista *Locus*, na edição de Março de 2005, Malcolm Edwards, o editor da Orion Books responsável pela selecção dos títulos da colecção «SF Masterworks» explicava um dos seus critérios: «one of the things I decided fairly early on was that [...] there should be no book originally published earlier than the 1950s (not counting Wells and Stapledon), aside from *Earth Abides* from the very end of the '40s.» (Edwards, 2005, citado a partir de fonte *online*) Apesar de a colecção em causa privilegiar as novelas sobre as obras de

se não mesmo entre esta e o tempo presente, o género sofreu uma evolução, consolidando a pouco e pouco a sua «substância», estabelecendo e depois alargando as suas fronteiras, e mesmo experienciando alguns ritos de passagem à maturidade. Até aqui concentrámo-nos na razão de ser da ficção científica e na sua génese. Precisamos em seguida de ter uma noção da sua história interna.

menor fôlego, o que acarreta necessariamente um desvio temporal significativo rumo ao presente, o facto de as «obras primas», segundo o critério actual, terem sido de modo geral escritas a partir dos anos 50 não pode ser descurado. Também relevantes são as excepções: H. G. Wells, Olaf Stapledon e *Earth Abides*, quase um estudo antropológico escrito por um professor de inglês na University of California at Berkeley e especialista em toponímia sem qualquer ligação com a «SF de género».

II

Hugo

Childhood's End

«The Thirties had seen the first generation of American industrial designers; until the Thirties, all pencil sharpeners had looked like pencil sharpeners – your basic Victorian mechanism, perhaps with a curlicue or decorative trim. After the advent of the designers, some pencil sharpeners looked as though they'd been put together in wind tunnels. For the most part, the change was only skin-deep; under the streamlined chrome shell, you'd find the same Victorian mechanism. [...] It was all a stage set, a series of elaborate props for playing at living in the future.

[...]

The Thirties dreamed white marble and slipstream chrome, immortal crystal and burnished bronze, but the rockets on the covers of the Gernsback pulps had fallen on London in the dead of the night, screaming.»

William Gibson, «The Gernsback Continuum»,
in *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology*¹

ATRÁS DE QUAISQUER MARCOS HISTÓRICOS, e igualmente sob a periodização que estes inauguram, esconde-se o arbitrário. O gume da faca que corta a História é na maioria das vezes político – como o provam as maiúsculas das Revoluções –, outras económico, ainda outras (estas ao menos resultantes de uma maior distanciação) hermenêutico. Há contudo razões para tolerar – ou mesmo reivindicar – esse arbitrário que é a divisão do passado em épocas, desde que daí derive uma compreensão mais clara de certos fenómenos e

¹ Sterling (org.), 1986, pp. 3 e 5.

tendências. O método resulta particularmente útil nas esferas de acção do humano – por mais que o incontrolável irrompa, em diferentes graus, sobre a intencionalidade daquele que age. Notável ilustração é o campo artístico, onde não raras vezes se manifesta essa tensão entre a inovação procurada e a pertença a uma incontornável tradição. Muito já se escreveu, aliás, sobre grupos, manifestos, gerações e correntes estéticas e sobre o modo como interagem, ora com o respectivo campo (se se adoptar uma perspectiva puramente «internalista»), ora com o que lhes é exterior (caso se pretenda ser mais «ecológico» ou «holista»). Neste último caso (mas o raciocínio aplica-se igualmente em escalas mais reduzidas) manda o bom senso que se admita a hipótese de que não há uma causalidade unidireccional: o «ambiente» – forma «sistémica» de evitar conceitos metafísicos como o de *Zeitgeist* – condiciona o que se produz no interior do campo tanto quanto pode, ao menos potencialmente, ser condicionado por este.

Sempre que se adiantam afirmações como estas – é prudente repeti-lo – deve ter-se a consciência de que em si mesmas não passam de hipóteses. É necessário testá-las, por mais que se invoque, em nome da adequação dos pressupostos, a vasta produção teórica que a deu como certa e provada. Podemos mesmo ir um pouco mais longe, perguntando se da periodização acima evocada não depende a sobrevivência de parte significativa das ciências humanas. É quase impensável definir campos do saber como a sociologia sem, antes de mais, situar a sua emergência histórica no quadro daquilo a que se chamou a «Modernidade». Com a ideia de Modernidade, aliás, como foi já referido no capítulo anterior, estabeleceu-se a mais resistente das divisões, aquela que traça uma linha entre uma visão do mundo transcendente e uma outra – ou melhor, os múltiplos projectos de outras – que, aspirando a um mesmo grau de «controlo do existente», procurou refundar uma nova visão do mundo imanente, frequentemente de base racional. Não vale a pena determo-nos de novo no conceito, muito menos pô-lo em causa depois de dele

nos termos servido: a verdade é que se tornou canónico, a ponto de quase conduzir a um dogmatismo no qual também procuraremos não cair. A reboque da ideia de Moderno veio, mais recentemente, a de Pós-Moderno², e com ela uma nova divisão do(s) tempo(s), ainda que muito mais difusa. Mais do que imanente, o pós-moderno é auto-referencial (quando não autocontraditório), levando, entre outras consequências, à substituição da «época dos conceitos de época» pela época em que deixa de fazer sentido falar de épocas, o que, como sabemos, não é mais do que uma forma paradoxal³ de assumir a periodização pela sua própria negação. De novo, evitamos discutir e contestar também este rótulo: serve-nos apenas como ilustração da inevitabilidade de historicizar⁴.

Sáímos da mera ilustração ao constatar que esta noção, segundo a qual há um antes e um depois que aparentemente tudo muda, regressou com novo fôlego, talvez (compreendam-se as titubeações próprias dos inícios) a partir da década de 90 do século XX. O pós-moderno regressou, *with a vengeance*, escondido ou mudado sob novos rótulos: «pós-humano», «trans-humano», «sociedade da informação», «era do virtual», «cultura ciber»⁵ ou outros. Não há fumo sem fogo, e seria no mínimo insólito que tais rótulos pululassem sem nada denotar da realidade (e daí talvez não, pois não será essa uma das

² De certa forma, e como o insinuámos de passagem no capítulo anterior, certas perspectivas procuram detectar já no «moderno» aquilo que haveria de ser o «pós-moderno»

³ Ou ansiosa por incitar ao paradoxo.

⁴ Assim o entende Christopher Palmer – outros autores e passagens poderiam ser convocados, mas este possui a vantagem de fazê-lo numa obra sobre o autor que será em breve também o nosso, Philip K. Dick – quando afirma, em *Philip K. Dick: Exhilaration and Terror of the Postmodern*, que «the concept of the postmodern is clearly a useful one. Once it is introduced, a whole set of phenomena and styles is brought into view and relation: ways of producing truths and plausibilities, and ways of being a person or personality, or acting as a person or personality, as well as economic and cultural conditions and styles. And if the boundaries of this set become blurred, then needless to say the blurring of boundaries is itself a theme of postmodernism.» (Palmer, 2003, p. 5)

⁵ Invertemos, por uma vez, a ordem dos elementos da expressão para que seja entendida como algo mais lato do que «cibercultura», i. e., não como uma subcultura no interior duma cultura mais vasta, e sim como uma tendência, progressivamente dominante, desta última. Cf. a comunicação que apresentei a 18 de Setembro de 2003 na conferência «Digital Literacy» (organização da Agência Nacional para os Programas Sócrates e Leonardo), intitulada «O que há de Ciber na Cultura?» (Rosa, 2003), e que aguarda ainda a respectiva publicação.

características apontadas ao pós-moderno?). Não podemos contudo esquecer o quanto estes nomes têm de performativo – declare-se a revolução da era digital e eis que ela surge! É necessário apontar o que há de novo sob o nome e, tarefa que nos propomos concretizar numa ínfima medida, saber de onde veio esse «novo» e que condições permitiram que ele se instalasse. O que, completando o círculo deste raciocínio inicial, nos leva à necessidade de não avançar sem antes limpar os caminhos por onde nos moveremos. É nisso, em essência, que reside a necessidade de só começar depois de estabelecer um fundamento teórico – o que acreditamos ter logrado no capítulo anterior – e uma perspectiva histórica, a que agora nos dedicamos.

Dos muitos fios da meada (que por estar tão emaranhada é inevitável que se vão mostrando aqui e ali) poder-se-ia ter pegado na evolução das tecnologias, na mudança das condições económicas ou sociais, nas práticas quotidianas... Escolhemos olhar para os discursos, mas não para qualquer tipo de discurso: uma lei é um discurso, um ensaio filosófico é um discurso, um manifesto artístico também. Mais aliciante é olhar para a ficção, justamente por se assumir como negação da realidade, e contudo espelhando-a ou moldando-a, mesmo que sem o pretender. Procurando reduzir ainda mais o âmbito da análise, perguntámo-nos: que ficção? A resposta não poderia ser mais óbvia. De entre todos os modos e géneros da ficção, aquele que mais afinidades demonstra ter com o «novo» que acima se referiu é a ficção científica⁶.

Demos já conta, no capítulo antecedente, do seu aparecimento, ou, usando um termo que pelo menos neste caso talvez seja mais adequado, da sua «instalação», e tivemos aí oportunidade de verificar não só o quanto a ficção científica é concomitante com o «novo» como – e esta é provavelmente a característica mais relevante – o anuncia a cada momento, apesar de todas as

⁶ Cf. a nota 44 ao capítulo anterior.

variações possíveis consoante o modo que abraça, ora extrapolativo ora especulativo. É como se, na ficção científica, se repetisse a advertência de Camões sobre a mudança «que não se muda já como soía»: fruto da mudança e, se não semente, pelo menos arauto de mais mudança⁷. Exige-se agora que se olhe mais de perto para a evolução do género, não só porque também ele está em constante mutação, mas, primeiro que tudo, porque foi longo o caminho que necessitou percorrer até tomar uma configuração reconhecível. Tal pode ser assinalado seguindo os percursos da «forma» – o género enquanto género e não enquanto mera anomalia que, enquanto não deixa de sê-lo, tem forçosamente de ser classificável (à falta de outro «local de residência») num outro género que com ele possua «semelhanças de família», isto é, enquanto *corpus* de textos que já ultrapassaram uma certa «massa crítica» para que possam ser percebidos como uma tradição autónoma. Usando uma nomenclatura já mencionada na introdução, e que é a proposta na *Encyclopedia of Science Fiction*, a «proto SF» vai lentamente cedendo lugar à «SF» (seja ela ou não «genre SF»)⁸.

Há muitas maneiras de contar uma história, e igualmente muitas maneiras de contar a História. Queremos com isso dizer que qualquer descrição de uma evolução temporal – em particular quando se trata de algo tão multidimensional como é a literatura – obriga ao estabelecimento de um ponto de vista, de uma perspectiva necessariamente parcelar que, espera-se, possa de alguma forma ser representativa do todo. Decidimos por isso restringir-nos a um *topos* que, pela sua presença tanto em formas arcaicas de ficção «não realista»⁹ quanto (ao menos) nas primeiras instâncias da *genre SF*,

⁷ Muito pouco semente, de resto. Dissemo-lo já: a ficção científica tem sido pouco abundante em profecias concretizadas, e deveria exigir-se quanto antes que tal associação seja desfeita: entre ter implícita a inevitabilidade da mudança e descrevê-la minuciosamente há um abismo intransponível. Deixemos que a ficção seja essencialmente ficção...

⁸ Cf. as entradas «PROTO SCIENCE FICTION,» (Stableford, 1993), «HISTORY OF SF» (Nicholls, 1993b) e «GENRE SF» (Nicholls e Clute, 1993).

⁹ Cf. o capítulo anterior para uma discussão mais detalhada das relações entre o realismo e a tendência para a fabulação.

nos pareceu significativo o bastante para ser assumido como exemplar. Falamos das viagens a lugares imaginários (ou, quando existentes, cuja descrição resulta da imaginação e da fábula, não da ancoragem a um referente real). Atestando a validade desta proposta, podemos invocar pelo menos duas fontes que lhe conferem a autoridade necessária para servir como ilustração paradigmática. Uma é a entrada «ISLANDS» da *Encyclopedia of Science Fiction*, da responsabilidade de Brian Stableford e David Pringle, onde se lê:

«Islands play a crucial role in imaginative fiction, providing geographical microcosms in which the consequences of various types of scientific or political hypothesis may be incarnated and made available for inspection by visitors from the world at large. [...] Because islands supply a strictly delimited space, rather like a stage set, in which the plot may develop, they are ideal for certain kinds of narrative exercise.» (Stableford e Pringle, 1993, pp. 628 e 629)

Na mesma entrada, podemos ler uma outra passagem, crucial para a ligação deste tema muito específico das ilhas ao mais abrangente dos lugares imaginários e, numa perspectiva ainda mais lata, à história mais geral da ficção científica:

«Early pulp sf made considerable use of islands in its thought-experiments. [...] However, the scope for the deployment of undiscovered islands in fiction shrank dramatically during the early part of the century, and [...] most writers transferred their more extravagant thought-experiments to remoter locations.» (*idem*, pp. 628-629)

Ou seja: a ilha, enquanto dispositivo de narração, é característica dum momento anterior ao cumprimento do processo de maturação do género. À medida que este se impõe como autónomo, a ilha cede a vez – ou «cede o lugar», jogo de palavras que aqui tem todo o sentido – a outras formas muito

mais «suas» de introduzir na narrativa o «outro», o estranho, o hipotético¹⁰; quando eventualmente reaparece, ora surge modificada (um planeta, asteróide ou construção artificial, como as «cities in flight» de James Blish), ora tem uma função irónica ou evocativa de toda a história – e pré-história – do género (assim entendemos ser o caso dos contos de Gene Wolfe reunidos em *The Wolfe Archipelago*¹¹). O que quer também dizer que, assim como a «ilha» surge dissimulada sob outras formas depois de estabelecido o género, não podemos descurar os casos em que o mesmo processo de ocultação ocorrera já no seu período formativo – por exemplo, como veremos, um «paraíso perdido» numa Terra oca pode cumprir a mesma função e possuir um significado simbólico equivalente. Interessa acima de tudo que se trate de um lugar imaginário.

Anterior a esta edição revista da *Encyclopedia* e muito possivelmente influenciando a sua redacção, temos ainda uma outra fonte, o clássico de Darko Suvin *Metamorphoses of Science Fiction*, onde este se declara convicto da importância da literatura sobre lugares imaginários na génese da ficção científica:

«The relationship of SF to a naturalistic literature, usually to the species of *adventure-journey* [...] is a relationship of filiation [...]. It found congenial or congeneric elements in the cognitive and marvellous bias of the *voyage extraordinaire* and its catalogues of wonders seen along Ulysses' or Captain Nemo's way. The sea haunts this filiation, *the island story is its microparadigm* or root situation, and locomotion the connecting thread of its narration.» (Suvin, 1979, p. 22, última ênfase nossa)

¹⁰ A tal não é alheio o próprio processo de mapeamento de toda a superfície terrestre, que quase não deixou um único centímetro quadrado por identificar; em todo o caso, com ou sem esse factor, o dispositivo acabaria mais tarde ou mais cedo por esgotar-se. Cf. adiante, onde a questão regressará.

¹¹ Trata-se do seguinte conjunto de 4 histórias, sem qualquer ligação entre si à excepção dos títulos e, claro, do motivo temático da ilha: «The Island of Doctor Death and Other Stories», «The Death of Dr. Island», «The Doctor of Death Island» e «Death of the Island Doctor», todas escritas entre 1970 e 1980.

Algumas páginas antes, Suvin anuncia já, e com exemplos, como historicamente se estabeleceu essa relação de filiação entre a literatura de viagens a locais extraordinários e a ficção científica:

«From Iambulus and Euhemerus through the classical utopia to Verne's island of Captain Nemo and Wells' island of Dr. Moreau, an island in the far-off ocean is the paradigm of the aesthetically most satisfying goal of the SF voyage. This is particularly true if we subsume under this the planetary island in the aether ocean – usually the Moon – which we encounter from Lucian through Cyrano to Swift's mini-Moon of Laputa, and on into the nineteenth century. Yet the parallel paradigm of the valley, “over the range” (the subtitle of Butler's SF novel *Erewhon*) which shuts it in as a wall, is perhaps as revealing. It recurs almost as frequently, from the earliest folktales about the sparkling valley of Terrestrial Paradise and the dark valley of the Dead, both already in *Gilgamesh*.» (*idem*, p. 5)

Neste cerca de meio parágrafo, Suvin consegue ainda condensar uma série de títulos-chave para uma história das origens da ficção científica a partir deste que é, se não o mais relevante, pelo menos um dos traços que lhe são mais caros. Com algumas omissões e algumas diferentes opções na escolha, são também estas algumas das obras de que, numa resenha necessariamente breve, nos iremos socorrer, e que, como Suvin enuncia pouco depois, permitirão por exemplo tornar claro que a emergência da ficção científica enquanto género no sentido restrito corresponde a um «historically crucial shift of the locus of estrangement from space to time» (*idem*, p. 10)¹².

Tendo em conta a já referida exigência de brevidade, e fazendo jus a uma das mais consensuais «datas de nascimento» da ficção científica (pelo

¹² A mesma ideia, ainda que sem qualquer referência explícita à SF como género literário que daí emergiria, pode ser encontrada no monumental volume de Frank e Fritzie Manuel *Utopian Thought in the Western World*: «the fictional utopia adopted [entre os séculos XVIII e XIX] an entirely new device for depicting an ideal society, one thrust into future time instead of faraway space. The protagonist of Mercier's novel *L'An 2440* [...] sank into a deep sleep, from which he awakened 672 years later (Mercier's work was begun in 1768, he informs his readers).» (Manuel e Manuel, 1979, pp. 458-459) Sob esta mudança de perspectiva espreitam o historicismo e a ideia de progresso, que viriam a dominar o pensamento do século XIX.

menos enquanto *modo*, como diria Brian Aldiss, mesmo que não ainda enquanto *gênero*), que como vimos antes, na introdução, é o jovem século XIX de Mary Shelley e de *Frankenstein*, atribuiremos menor relevância a obras que antecedem este período. Algumas destas têm contudo de ser pelo menos referidas *en passant*, na medida em que fazem parte de uma mesma linhagem. Atente-se por exemplo – para recuar muito mais seria necessário invocar Homero e a *Odisseia* – em *História Verdadeira*, de Luciano de Samósata. Logo a primeira das muitas aventuras por que passa o protagonista-narrador é uma viagem à Lua, ideia que continuaria a atrair o imaginário ocidental até ao momento em que finalmente foi possível torná-la realidade¹³. Mas ao contrário da *suspension of disbelief* – e respectivo «efeito de real» – que caracteriza todo o tipo de aventuras espaciais mais recentes, quer o tom, quer a intenção, quer os dispositivos de que se serve Luciano surgem sob a forma do inverosímil – maravilhoso, talvez, mas acima de tudo inverosímil. «Vou ocupar-me de coisas sem viabilidade de existência. Não lhes deis, pois, o menor crédito» (Luciano, s/d, p. 29), di-lo antes de iniciar o seu «relato». Luciano e (presume-se que também) os seus leitores da época partilham da crença de que é humanamente impossível viajar até à Lua, ou ao menos (decompondo esta ideia) de que é impossível: *a*) que um humano o faça – talvez seres divinos, se existem, tenham essa capacidade, não o ser humano; *b*) que o faça da forma que é relatada: uma embarcação que é elevada acima do mar por um turbilhão; logo depois, «um vento fortíssimo enfunou-lhe as velas e arrebatou-o sete dias e sete noites pelos ares» (*idem*, p. 31), até que finalmente é deixado na superfície lunar. A viagem imaginária é então apenas

¹³ Seria fastidioso enumerar todas as obras que o fizeram, mas temos necessariamente de destacar, como mínimo dos mínimos *Somnium*, do astrónomo Johannes Kepler, de 1634; *The Man in the Moone; or A Discourse of a Voyage Thither by Domingo Gonsales*, de Francis Godwin e publicado em 1638; *Itinerarium Exstaticum*, de Athanasius Kircher, datado de 1656; e a primeira parte de *L'autre monde*, de Cyrano de Bergerac, a *Histoire comique des Etats et empires de la Lune*, de 1657 (a segunda seria a *Histoire comique des Etats et empires du Soleil*, de 1662).

um pretexto, um «facilitador» de algo de outra ordem: a sátira¹⁴, ou ao menos uma paródia interliterária¹⁵. No que respeita à paródia, é o próprio Luciano quem o anuncia, num paradoxo bem à maneira do que é associado ao cretense Epiménides, acerca da

«coleção que veio aqui fazer de mil diferentes e desenvoltas mentiras sob famosa aparência de verdade. Também o pormenor da história que alude (não sem paródia, de facto) a um e outro dos poetas antigos, historiadores e filósofos que escreveram livros plenos de coisas próximas do prodígio e da lenda. [...] Também eu agora, incitado pelo orgulhoso desejo de legar à posteridade uma obra, não saberei votar ao desprezo a liberdade de imaginar histórias. Se verdades não sei (pois nada me aconteceu que valha a pena escrever) decido mentir com a honestidade de afirmar que minto, e aos meus leitores tiro a veleidade de me condenarem.» (*idem*, pp. 27 e 28)¹⁶

Se a confissão do autor não parecer suficiente, esta dimensão satírica pode ser corroborada pelo que nos diz Robert Philmus em *Into the Unknown*, ao discutir, de passagem, uma das estratégias literárias da sátira:

«another satiric strategy: what may be called *an inversion of credibility*. [...] Ray Bradbury succinctly defines that reversal as his general aim: “To make the extraordinary seem ordinary, and cause the ordinary to seem extraordinary.” This statement, it can be said, describes in part the achievement of almost all memorable satire;

¹⁴ Tendo em conta boa parte das obras que trataremos na sequência da de Luciano pode ser classificada no género das utopias, não é de mais recordar que Darko Suvin considera que «the explicit utopian construction is the logical obverse of any satire» (Suvin, 1979, p. 54). Ambos os géneros encontram-se portanto unidos por aquilo que os contrasta.

¹⁵ Ironicamente, as narrativas de Luciano permanecem bem vivas no cânone literário do presente, enquanto algumas das que parodiou desapareceram, como o indicam Frank e Fritzie Manuel: «following the death of Alexander the Great there was an outcropping of rather prosy depictions of life on fortunate isles at the ends of the earth, fiction usually cast as authentic geography on travel accounts. Though only a handful of these Hellenistic novels have survived even in excerpts, they established a literary genre and set a dreary narrative pattern for thousands of later utopias in the West. *Lucian's parodies of the novels enjoyed lasting popularity and kept the memory of the tales alive even when the texts had disappeared.*» (Manuel e Manuel, 1979, p. 65, ênfase nossa)

¹⁶ Já em plena narração, como seria de esperar numa passagem tipicamente fantasiosa, Luciano volta a referir-se de modo oblíquo às «verdades» dos poetas: «Não pude deixar de lembrar-me do poeta Aristófanes, tão sábio, tão verídico, que por nada deste mundo se atrevia a mentir.» (Luciano, s/d, p. 43)

and such reversals have been employed for satiric effect *at least since the time of Lucian.*» (Philmus, 1970, p. 5, ênfases nossas)¹⁷

Toda a narrativa de Luciano – e limitamo-nos aqui à sequência do Livro Primeiro onde é contada a viagem interplanetária – está repleta de peripécias declaradamente inverosímeis, quase sempre abundando em elementos em que o prodigioso é substituído pelo cómico. Como se não bastasse encontrar habitantes na Lua (cujo rei, Endimião, é um terrestre que também aí fora lançado), o satélite encontra-se em guerra com o também habitado Sol – o motivo da disputa é a posse da Estrela da Manhã –, e entre as armas e equipamento bélico contam-se bombardeiros de alho, lança-milhos, elmos-feijão e cota de malha de tremoços. Quanto aos seres que povoam a Lua, a imaginação não podia ser mais desbragada, dos pássaros com legumes no lugar das penas aos arboreanos, homens-árvore nascidos da plantação de um testículo humano que possuem falos de marfim ou madeira consoante a condição económica do seu «progenitor», já para não falar dos habitantes mais comuns, dotados de uma espécie de bolsa marsupial e a quem cresce um ramo de folhas de couve das nádegas «que não parte, mesmo quando caem desastradamente para o lado» (*idem*, p. 40), e ainda cujo suor «se transforma imediatamente em queijo» (*idem, ibidem*).

Estas ilustrações são suficientes para apreender o tom e as intenções de Luciano, que se vão tornando ainda mais explícitas à medida que se avança para o Livro Segundo, onde regressa a mordacidade de teor mais social e político. Numa passagem que faz recordar *A Divina Comédia*, que Dante escreveria cerca de um milénio mais tarde, Luciano declara que no Inferno dos Ímpios

¹⁷ Seguir os desenvolvimentos teóricos desta ideia seria uma proposta aliciante, quanto mais não seja na medida em que leva a problematizar ainda mais a relação entre ficção científica e *fantasy*: «if science itself is also deformed in science fiction, then [...] the locus of credibility, as it were, must be extended from the scientific rationale to the entire fictive situation – or, precisely, to its signification.» (Philmus, 1970, p. 19)

«Cabiam os mais graves castigos aos que mentiram na vida e *aos escritores falhos de verdade* (como Ctésias de Cnido, Heródoto e muitos outros.» (*idem*, p. 67, ênfase nossa)

Será então suficiente – ou sequer legítimo –, perante uma obra tão rica em interpretações possíveis como o é a *História Verdadeira*, reclamá-la como uma das origens mais remotas da ficção científica só porque nela há uma viagem à Lua? Acreditamos que sim, mas o nosso «sim» tem de ser modulado pelo facto de, apesar de ser produto de um tempo em que já se possuía a noção dos grandes géneros literários¹⁸ (épico, lírico e dramático), não haver uma clara fronteira entre, como é o caso, a sátira e o fantástico. Existisse essa distinção, aliás, e provavelmente Luciano não teria dado largas a uma tão grande liberdade criativa. Em todo o caso, e abandonando as especulações, a obra alcançou o direito a fazer parte do cânone, e nenhum dos elementos que a compõem – e entre estes temos de contar com as viagens imaginárias – pode ser descurado quando tentamos retrçar os caminhos que inaugurou e os leitores que influenciou.

Por exemplo uma notável figura do Renascimento que para sempre será associada a uma das poucas obras que é em simultâneo o nome de um género: Thomas More. Ao que tudo indica, não só Thomas More conhecia os textos de Luciano como demonstrava uma especial consideração por este autor. Eis o que da relação entre ambos nos dizem Frank Manuel e Fritzie Manuel em *Utopian Thought in the Western World*:

«The Renaissance humanists received the writings of Plato, Aristophanes, and Lucian as if they had been composed by contemporaries, and felt a peculiar closeness toward these classical authors. More and Erasmus lived with them as intimately as with each other.
[...]

¹⁸ Apesar de o século II d. C. pertencer já ao período de interregno (que duraria até ao século V) em que Aristóteles foi esquecido.

More and Erasmus both had a special predilection for Lucian.»
(Manuel e Manuel, 1979, pp. 99 e 102)

Quando Thomas More escreve *A Utopia*, nenhuma «lei literária» impedia que qualquer das duas dimensões do espírito satírico – uma mais leve, enquanto divertimento, a outra mais «grave», enquanto crítica social – estivesse presente, não havendo portanto entre elas qualquer relação de mútua exclusividade. Mas a opção de More foi clara: a caricatura deveria dar lugar a uma exposição, minimamente verosímil, de questões muito mais sérias:

«The friends of More who read the *Utopia* were thus prepared for this type of exercise [uma sátira à maneira de Luciano]. Lucian's mocking exaggeration and the fantasy play were part of their habitual literary practice, even in personal correspondence. But this does not mean that More's *Utopia* was merely a Lucianic performance [...]. The majesty of Plato's presence pervades the Kingdom of Utopia. And while Lucian deliberately caricatured events so that they became unmistakable flights of fancy into the realm of the impossible and the absurd, More employed another kind of artistry. He embraced the paradoxical in the spirit of Aristophanes and Lucian, but he incorporated into his work so many realistic details that he gave it the semblance of a genuine "true story", in a matter-of-fact, not a Lucianic, meaning.» (*idem*, pp. 103-104)

Um dos objectivos continua todavia a ser a crítica às instituições sociais do seu tempo – o maior grau de «realismo» permite neste caso que seja até mais acutilante –, e, ainda que o modo de exposição seja outro, More partilha dum mesmo dispositivo de que já Luciano se servira: a substituição do «aqui»¹⁹ por um «algures» situado num local imaginário – e por isso na verdade um «nenhures», como o próprio título o atesta.

Em tempo de conquista dos mares por parte dos europeus – e não esqueçamos que a personagem mais relevante é um marinheiro português,

¹⁹ Era ainda demasiado cedo na história ocidental para que se substituísse também o «agora», como foi já insinuado acima.

Rafael Hitlodeu –, seria natural que o autor descrevesse a Utopia como sendo uma ilha. Thomas More foi porém muito ousado nessa opção: a ilha não o era originalmente, tratando-se em vez disso de uma península que foi artificialmente separada do respectivo continente²⁰, de modo a tornar mais perenes e imunes às influências exteriores as inovações sociais que o autor retrata pela boca de Hitlodeu. Este facto, só por si, obriga a duas breves observações que levam a suspeitar de uma mesma preocupação intencional do autor. Em primeiro lugar, a artificialidade da ilha. A natureza deixou de ser uma paisagem imutável: de mero cenário da acção transformadora da Humanidade, passou ela própria a ser sujeita a transformações; graças à técnica – não a técnica milenar e rudimentar, mas sim uma técnica já em processo de expansão imparável –, o ser humano já lhe estendeu o seu domínio. Apesar de não serem abundantes outras referências ao uso de meios tecnológicos em *A Utopia*, estas que destacamos são no entanto significativas o suficiente para que não permitam que se descure a sua presença. Além da separação artificial do continente, eis uma outra ilustração, digna de qualquer novela de *proto SF* do século XIX ou da realidade de um aviário do século XX:

«Os agricultores [... t]êm um processo extremamente engenhoso de obter uma grande quantidade de frangos; não deixam às galinhas o cuidado de chocar os ovos, fazem-no artificialmente por meio de um calor adequadamente temperado.» (More, 1518, p. 70)

Em segundo, as próprias instituições sociais podem ser postas em causa. Corrigi-las do interior parece não ser já suficiente, se é que alguma vez foi de todo eficaz²¹; as alterações de que a sociedade carece são tão grandes, mas a

²⁰ «Logo que pela vitória [o rei Utopos] se tornou senhor do país, mandou cortar um istmo que o ligava ao continente, e a terra de Abraxa tornou-se deste modo a ilha da Utopia.» (More, 1518, p. 68)

²¹ Numa passagem ainda nos diálogos introdutórios que antecedem a descrição da Utopia propriamente dita, uma das personagens pergunta a Hitlodeu por que não quis ficar ao serviço de um príncipe para pôr em prática as suas inovações. A sua resposta será lacónica: «—O meu intento não era que servisseis um príncipe como lacaios mas sim como ministros.

tradição tão resistente, que se adivinha serem em vão a não ser que lhes valha um corte radical com o passado e com qualquer sociedade envolvente. A «ilha que não o era» é por isso uma imagem perfeita da eclosão de um espírito moderno, significando duplamente esse afastamento da natureza e das instituições tradicionais. Muito do que a ficção científica viria a adoptar como seu (em particular na modalidade especulativa) – a ideia de outras possibilidades de vivência, de outros tipos de organização política, de outras formas de sociabilidade, até mesmo, por contraste, a queda numa distopia²² –, está em gérmen neste dispositivo da ilha. E se Luciano contribuíra com a componente maravilhosa, More oferece-nos aquilo que pode haver de realista na imaginação. A rejeição de qualquer conotação fantasiosa, reforçando a sua intenção de que o que apresenta seja lido como exequível, surge de resto logo no Livro Primeiro²³, muito antes de nos ser apresentada a ilha de Utopia:

«Nada lhe perguntámos acerca daqueles monstros tão famosos outrora que já não têm interesse algum: Scilas, Celenos, Lestrigões antropófagos e outras harpias do mesmo género que existiam quase por toda a parte. O que é mais raro e digno de interesse é uma sociedade sã e sabiamente organizada.» (*idem*, p. 28)

– Os príncipes, meu caro, estabelecem pequena diferença entre uma coisa e outra; e entre as duas palavras latinas *servire* e *inservire* vai apenas a diferença de uma sílaba.» (*idem*, p. 29)

²² Poderia o seguinte excerto ter sido retirado de *My*, de *Brave New World* ou mesmo de *1984*? Possivelmente sim, mas o seu sentido é aqui o oposto do que aí possuiria: «O vestuário tem a mesma forma para todos os habitantes da ilha: forma invariável, que distingue apenas o homem da mulher, o solteiro do casado. [...] Os utopianos dividem o seu dia de vinte e quatro horas exactas em períodos cuidadosamente determinados. Seis dessas horas dedicam-nas aos trabalhos materiais. Vejamos a distribuição que delas fazem: Três horas de trabalho até ao meio-dia, depois jantar. De tarde, duas horas de descanso, três de trabalho, ceia. Contam uma hora onde nós contamos meio-dia, deitam-se às nove horas e dão nove horas de sono.» (*idem*, pp. 78 e 79) Apesar de adiante dedicarmos um capítulo a analisar a abordagem dickiana à questão das distopias, não é demais já mencionar alguns títulos onde a literatura distópica é analisada segundo a relação que estabelece com a ficção científica: Eric S. Rabkin, Martin H. Greenberg e Joseph D. Olander (orgs.), *No Place Else: Explorations in Utopian and Dystopian Fiction* (Rabkin, Greenberg e Olander (orgs.), 1983); M. Keith Booker, *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism* (Booker, 1994); Tom Moylan, *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia* (Moylan, 2000); e Raffaella Baccolini e Tom Moylan (orgs.), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination* (Baccolini e Moylan (orgs.), 2003).

²³ Ao que tudo indica redigido depois do Segundo, pois serve essencialmente de dispositivo textual para contextualizá-lo, bem como às críticas ao sistema social vigente que são o fulcro da obra.

E tratando-se *A Utopia* de um prodigioso trabalho da imaginação, não deixa de ser digna de menção ainda uma outra passagem onde o efeito de verosimilhança é obtido de modo exímio para a época:

«— Não me espanto de que penseis assim – replicou Rafael. – A simples imaginação não concebe de modo nenhum uma tal república, ou só forma dela uma ideia falsa. Se tivésseis estado na Utopia, e tivésseis observado as suas instituições e os seus costumes, como eu que ali passei cinco anos da minha vida e só pude decidir-me a sair de lá para revelar esse novo mundo ao antigo, confessaríeis que em nenhuma outra parte existe sociedade perfeitamente organizada.» (*idem*, pp. 64-65)

É quase um lugar-comum dizer que Thomas More conseguiu o raro feito de, com esta obra, inaugurar um género e tê-lo ainda dotado de um nome. Quer no sentido mais estrito de «utopia» – enquanto redutível a um relato ficcional diegético – quer no mais lato – o de um plano de acção delineado num texto onde a ficção tem uma função subordinada e ilustrativa –, a crescente proliferação de utopias até ao início do século XX, e a subsequente subversão do género que marcou o tempo que se seguiu (pleno de distopias, utopias críticas, etc.²⁴), a dívida de todo esse género a Thomas More é mais do que evidente. Sê-lo-á menos a sua ligação à ficção científica, mas cremos que o que acabámos de enunciar o demonstra²⁵. E saliente-se ainda (fazendo a ponte com a discussão sobre o estatuto da ficção científica nessa «selva» que são os géneros literários²⁶, ensaiada no capítulo anterior) que enquanto o legado de Luciano se encontra claramente do lado mais próximo da *fantasy*, o – mesmo

²⁴ Cf. a introdução de Raffaella Baccolini e Tom Moylan à sua colectânea *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination* (Baccolini e Moylan, 2003), de onde foi aproveitada esta proposta de nomenclatura, e que consiste numa alternância quase dialéctica entre utopia, distopia, utopia crítica, distopia crítica, etc.

²⁵ Reconhecemos contudo que, num tão diminuto espaço, a prova dessa ligação peca por insuficiente. Raymond Williams, em «Utopia and Science Fiction» (Williams, 1979), aprofunda-a de modo muito mais adequado.

²⁶ Ao usar a expressão, pensamos num outro capítulo de *Metamorphoses of Science Fiction*, de Darko Suvin, provocadoramente intitulado «SF and the Genonogical Jungle» (Suvin, 1979, pp. 16-36).

que involuntário – contributo de Thomas More se fez, em essência, naquela vertente da SF que se aproxima do realismo. Talvez mais do que uma mera auto-imposição de verosimilhança, diríamos que se trata da necessidade de conservar suficientes elementos de contacto com *pelo menos algum* aspecto do real. A *hard sf*, por poucas ou nenhuma características que partilhe com a literatura utópica, tem pelo menos em comum essa vontade de ancoragem ao real – a «cognition», como diria Suvin: a primeira por tentar ir ao encontro das descrições do mundo físico que são dadas pelo estado da ciência no momento da escrita, a última pela sua dimensão social e política. É em boa parte por isso que Carl Freedman defende em *Critical Theory and Science Fiction* – que é na ficção científica contemporânea que encontramos o mais digno representante não só da utopia enquanto género mas, muito mais fundamentalmente, do real legado de Thomas More, a literatura socialmente comprometida:

«what I maintain here [...] is that critical theory itself, especially in its most central, Marxian version, does implicitly privilege a certain genre, and the genre is science fiction.

[...]

Science fiction [...] engages the whole Hegelian and post-Hegelian problematic of historicity by projecting (even if implicitly, as in *Frankenstein*) a future significantly different from the empirical present while also in concrete continuity with it.» (Freedman, 2000, pp. 30 e 50)²⁷

Cerca de dois séculos medeiam entre *A Utopia* e a obra a que em seguida lançamos um olhar, *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift. Quando confrontada com algumas características que emergiram do clássico texto de Thomas More, as diferenças são notórias, quase dando a aparência de um recuo. A

²⁷ Claro que estas curtas passagens são insuficientes para perceber toda a argumentação de Freedman que o leva a defender tais afirmações. Deslindá-la com algum detalhe seria contudo impraticável neste espaço.

procura de uma semelhança com o real é praticamente substituída por um regresso à fantasia mais desenfreada, apesar da advertência repleta de ambiguidade na introdutória «Letter from Captain Gulliver to his Cousin Sympson», que antecede os relatos das viagens:

«I hope you will be ready to own publicly, whenever you shall be called to it, that by your great and frequent urgency you prevailed on me to publish a very loose and uncorrect account of my travels; with direction to hire some young gentlemen of either university to put them in order, and correct the style [...]. But I do not remember I gave you the power to consent that anything should be omitted, and much less that anything should be inserted: therefore, as to the latter, I do here renounce every thing of that kind, particularly a paragraph about her Majesty the late Queen Anne [...]» (Swift, 1726, p. 1)²⁸

A lista continua com outras correcções a fazer aos conteúdos das viagens, deixando ao potencial leitor uma inusitada forma de desamparo. A ficção é para ser lida como ficcional – passe a redundância²⁹ –, como um mero devaneio da imaginação como a *História Verdadeira*, ou como algo com a aparência da verdade, como no caso d'*A Utopia*? Mal é encetada a leitura logo se verifica que se trata de um relato fabuloso e perfeitamente inverosímil, na tradição de Luciano, mas a advertência não é por isso esquecida: permanece como lembrete de que tudo o que ali está deve ser lido como alegoria.

Nessa «carta introdutória» condensa-se por isso uma indefinição que ainda hoje divide os críticos relativamente ao estatuto de *Gulliver's Travels* no

²⁸ Há alguma fidelidade aos factos nessa introdução, pois tudo indica que o editor de Swift, Benjamin Motte, terá suprimido algumas passagens mais explicitamente críticas da corte inglesa. Cf. também a introdução ao leitor da edição que usámos, da Penguin Popular Classics.

²⁹ Redundância necessária apenas para não entrarmos em qualquer tipo de equívoco: é claro que qualquer leitor (excepto algum caso patológico) sabe que o que irá ler é uma ficção, seja na *História Verdadeira*, seja n'*A Utopia*, seja em *Gulliver's Travels*, seja em qualquer outro exemplo retirado da história da literatura. Mas as expectativas enquanto leitor, e o tipo de prazer que retira da obra, são diferentes consoante esta é para ser lida como uma «ficção ficcional» ou como uma «ficção com a aparência da verdade». Neste caso, enquanto não passamos da introdução para a obra em si, Swift preferiu deixar o leitor numa dúvida – e numa expectativa – ainda maior.

universo da ficção científica. Passemos a palavra a Paul Alkon, em *Science Fiction before 1900*:

«A case in point is Jonathan Swift's *Gulliver's Travels* (1726). Its affinities with science fiction have long been acknowledged. But there is disagreement on the nature of those affinities. [...] For those who define science fiction mainly in terms of how far scientific concepts explicitly enter its subject matter, Gulliver's voyages to Lilliput [...] and Brobdingnag³⁰ [...] are adventure-fantasy no matter how much they have been inspired by invention of the microscope and telescope. [...] Gulliver's third voyage is science fiction, but only while he is on the magnetically controlled Flying Island of Laputa [...]. The fourth voyage [...] is a variety of utopia. In this view, *Gulliver's Travels* as a whole lacks generic unity but is no worse for that.» (Alkon, 1994, pp. 12-13)

Mas claro que este não é o único critério para a classificação de algo como ficção científica:

«For those who define science fiction in terms of reader response Swift is our contemporary. [...] In *Gulliver's Travels*, Suvin eloquently insists, "Swift created the great model for all subsequent SF. It is a wise interweaving of utopias taking on anti-utopian functions and anti-utopias as allies of utopianism: of satire using scientific language and technological extrapolation as a grotesque, of adventures in SF countries, artificial satellites and aliens, immortals and monsters, all signifying England and the gentle reader. [...]" In this view *Gulliver's Travels* becomes a unified work with all of its components [...] subordinated as parts of a coherent whole [...].» (*idem*, pp. 13-14; citação no interior de Suvin, 1979, p. 13)

Perante esta explicação, não é necessário dizer muito mais sobre a contemporaneidade desta novela de Jonathan Swift e sua afinidade com o género da ficção científica. Mas não fica com isso esgotada a sua relevância histórica e literária. Uma nova leitura à citação anterior deixa evidente pelo

³⁰ Mais uma partida de Jonathan Swift: na introdução a que nos referimos, o autor faz questão de corrigir a grafia do nome da ilha de «Brobdingrag (for so the word should have been spelt, and not erroneously Brobdingnag» (Swift, 1726, p. 4). No entanto, quem, de entre os seus leitores, a ela se refere utilizando o «R» em vez do «N»?

menos uma outra questão: como situar estas viagens no campo mais restrito da literatura utópica? De novo, o contraste com *A Utopia* de More não podia ser mais notório, mesmo tendo em conta a parte IV da novela, «A Voyage to the Country of the Houyhnhnms». Talvez os tempos, a anunciar as grandes Revoluções, não tivessem sido os mais propícios à redacção de utopias literárias, como o confirmam Frank e Fritzie Manuel:

«the eighteenth century, which witnessed a great proliferation of what by any definition of the term would be called proper utopias, many of them gigantic and shapeless novels, *did not produce a single major work in the traditional utopian form* [...]. There was no great English utopia;» (Manuel e Manuel, 1979, p. 431, ênfase nossa)

Em contrapartida,

«a magnificent dystopia, *Gulliver's Travels*, holds the place once occupied by More and Bacon.» (*idem, ibidem*)

O que aconteceu então ao género da utopia? Não que tenha desaparecido, mas nada de notável parece ter surgido nesse século:

«utopian ideals are [no século XVIII] dispersed among a thousand works rather than encapsulated in a single masterpiece. There are new utopian motifs in the novels [...]. But their artistic expression is, to say the least, undistinguished.» (*idem, ibidem*)³¹

Nesse ambiente social e literário em que o traço mais digno de nota, ainda segundo os autores, é «a certain uniformity in the rejection of the

³¹ Os autores demonstram, ao menos aparentemente, uma opinião similar relativamente ao século XX. Para tal, basta uma rápida leitura dos dois capítulos que lhe são dedicados, respectivamente intitulados «Darwinism, the Ambiguous Intruder» (Manuel e Manuel, 1979, pp. 773-787) e «Freudo-Marxism, a Hybrid for the Times» (*idem*, pp. 788-800). No primeiro caso o relativismo (se não pessimismo) que decorre de redução da singularidade humana a uma contingência biológica só foi contrabalançado por Teilhard de Chardin, ou, por uma petição tecnológica, por John Desmond Bernal e Freeman Dyson; no segundo, basta invocar o título de uma das secções, «Freud: Dark Cloud over Utopia», mau grado os esforços de Wilhelm Reich e Herbert Marcuse. No entanto, para uma defesa da ficção científica como a verdadeira literatura utópica do século XX, cf. o já mencionado *Critical Theory and Science Fiction*, de Carl Freedman (Freedman, 2000).

existing order» (*idem, ibidem*), as viagens a três dos quatro locais imaginários cumprem então essa crítica à ordem social vigente invertendo a estratégia de More: em vez da utopia, a distopia. Tomadas em si, cada uma das ilhas de Lilliput, Brobdingnag e Laputa (sem contar com outras que surgem também na parte III) são sátiras dirigidas a vícios sociais: a corrupção, a promoção do obscurantismo, a futilidade, etc. Tomadas em conjunto, o alvo é a sociedade inglesa da época que, na visão do autor, acumula cada um dos defeitos que foi descrevendo. A utopia da parte IV adquiriria só por isso uma maior força retórica, mas Swift dota-a de uma característica adicional que, para uma leitura contemporânea, possui uma dupla relevância: o ter concebido os Houyhnhnms como seres com forma equídea e não humana, ao mesmo tempo que executa a operação inversa no caso dos Yahoos.

A importância imediata dessa opção – no sentido em que era dirigida ao leitor da época – é a de que, ao apresentar como sociedade perfeita a única cujos membros não são humanos, acrescentando-lhe a animalidade dos humanóides Yahoos, retrata a humanidade como muito provavelmente irredimível (não esqueçamos que daí em diante, ao regressar a Inglaterra, Gulliver passa a referir-se a todos os seus conterrâneos como Yahoos³²). Do ponto de vista da história da literatura, a mera existência dos Houyhnhnms é possivelmente a primeira instância moderna do Outro, ou, servindo-nos de um vocabulário mais específico à SF, do *alien*, e também do motivo, tão caro à ficção científica, do *first contact*³³.

Regressemos por isso a Paul Alkon:

³² O final de *The Island of Doctor Moreau*, de H. G. Wells, apresenta uma manifesta referência a *Gulliver's Travels*: tal como Gulliver, ao regressar, vê Yahoos e não seres humanos (ou melhor, aquilo que há de Yahoo em cada ser humano), também Edward Prendick, a personagem principal, passa a ver os homens na animalidade a que ameaçam regredir.

³³ Dizemos «moderna» porque o contexto é já bastante diferente daquele em que Luciano – para nos atermos aos nossos próprios exemplos – populava a lua de homens-árvore e outros seres quiméricos.

«Gulliver's last voyage, rather than the third voyage, becomes the most powerful science fiction in *Gulliver's Travels* because, of all the creatures Gulliver encounters, the Houyhnhnms are the most genuinely alien – the most shockingly different. Neither in their shape, their mentality, nor their social forms do they recall humans, that is to say, *our world* [...] The Houyhnhnms are truly other. [...] Rather than asking the unanswerable question of whether Swift intended readers to accept the Houyhnhnms as Gulliver does for a model in all things, we may take the evident difficulty of doing so [...] as a measure of Swift's success in *making readers look at humanity from a radically estranged perspective.*» (Alkon, 1994, p. 14, última ênfase nossa)³⁴

Com pequenos mas firmes passos como este – a introdução da figura do «Outro» –, começa assim a ganhar forma o terreno da ficção científica, quer ao nível dos temas quer ao nível da forma literária que permite concretizá-los. Se efectuarmos um salto de cerca de 145 anos, correndo o risco passar por cima de Mary Shelley e *Frankenstein*, encontramos duas obras igualmente incontornáveis daquela que poderia ser chamada a «geração de 70»³⁵ – *Vril: The Power of the Coming Race*, de Edward Bulwer-Lytton, e *Erewhon*, de Samuel Butler.

Vril (que numa das recentes traduções para português recebeu o título *A Raça Futura*) é um de entre muitos textos que mais ou menos até ao início do século xx exploraram o tema da «Terra Oca»³⁶. Ainda que o exemplo mais

³⁴ Outros locais onde é discutida esta «estranged perspective» são *Metamorphoses of Science Fiction*, de Darko Suvin (Suvin, 1979), de resto o responsável pelo conceito, e também *Alien Encounters*, de Mark Rose (Rose, 1981).

³⁵ Apresentámos já as razões apontadas por alguns em defesa da década de 1870 como tendo sido aquela em que se assistiu à mais significativa transição entre obras com *traços* de ficção científica e obras – mesmo que ainda cabendo na «*proto SF*» – em que este se torna o elemento fundamental. Cf. a nota 16 do capítulo anterior.

³⁶ Mas que possui também como elemento central – convém não esquecer – o darwinismo, como veremos de seguida. Cf. de novo *Utopian Thought in the Western World*: «The literature that grew out of Darwinism, beginning with Edward Bulwer-Lytton's *The Coming Race* (1871), proliferated like jungle vegetation, and half a century later merged into a genre known as science fiction, which ended up saturating the imaginative life of a large portion of mankind.» (Manuel e Manuel, 1979, p. 775)

conhecido seja *Voyage au centre de la Terre* de Jules Verne³⁷, este subgênero, embora materializando lendas e crenças já presentes na cultura, nasceu enquanto fenômeno literário e pseudocientífico muito provavelmente da imaginação do capitão John Cleeves Symmes³⁸, do Ohio, que acreditava piamente que a Terra era constituída por cinco esferas concêntricas, comunicando entre si através de aberturas nos pólos por onde entraria também a luz, e que qualquer destas esferas era habitada tanto na face exterior, convexa, quanto na concavidade interior. John Cleeves Symmes anunciou a sua teoria em 1818, procurando divulgá-la tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, e conseguiu, em 1823, angariar fundos do Congresso Americano para uma expedição. Ainda que naturalmente malograda³⁹, tal não o impediu, três anos depois, de publicar uma obra em colaboração com James McBride, a *Symmes Theory of Concentric Spheres*. Ainda antes desta obra teórica, mais precisamente em 1820, havia sido publicada uma narrativa de ficção com o título *Symzonia*, por um capitão Adam Seaborn, quase seguramente um pseudônimo de Symmes⁴⁰, onde – ao menos aí! – a teoria se vê confirmada.

³⁷ Para uma análise sintética mas suficientemente detalhada do tema, cf. a entrada «HOLLOW EARTH», da responsabilidade de Everett F. Bleiler, na *Encyclopedia of Science Fiction* (Bleiler, 1993).

³⁸ Sobre esta questão, cf. *Pilgrims Through Space and Time*, de James Osler Bailey (Bailey, 1947, pp. 40-43), uma obra remota mas que, talvez precisamente por essa razão, contém algumas pistas por vezes pouco mencionadas sobre os primórdios da ficção científica enquanto gênero. John Pierce, em *Odd Genre* (1994, p. 61), assim como Frank e Fritzie Manuel, já amplamente citados (1979, p. 777), e Everett Bleiler na entrada que mencionamos (Bleiler, 1993, p. 579), assinalam a existência de um texto anterior, do barão Ludwig Holberg (1741), com o longo título *Nicolai Klimii Iter Subterraneum, Novam Telluris Theoriam, ac Historiam Quintae Monarchiae* [A Viagem de Nicolai Klim ao Mundo Subterrâneo, estabelecendo uma Nova Teoria da Terra e da História do Quinto Império]. As distâncias temporal e principalmente espacial – Holberg era dinamarquês – são suficientemente vastas para invalidar com elevado grau de certeza a influência deste sobre Symmes.

³⁹ A fonte a que recorremos (Bailey, 1947) não adianta mais pormenores sobre o decurso da expedição, mas podemos pelo menos adivinhar qual o seu resultado.

⁴⁰ É essa a crença de J. O. Bailey, apesar de contestada por, entre outros, Sam Moskowitz, curiosamente no seu discurso de aceitação do Pilgrim Award (inspirado pelo pioneirismo de Bailey). Cf. Moskowitz, 1981-82, p. 187.

A avaliar pelo que nos diz o artigo de Everett Bleiler na *Encyclopedia of Science Fiction* (Bleiler, 1993), o subgénero experimentou um período bastante fértil durante o último terço do século XIX e, já em fase de declínio, no início do XX⁴¹. Edgar Allan Poe foi provavelmente um leitor de Symmes, pois – acreditando ou não na teoria – incorporou a ideia da Terra oca em pelo menos três títulos⁴²: «The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaal», «MS Found in a Bottle» e a novela inacabada *Narrative of Arthur Gordon Pym*. A partir de Poe é fácil perceber a disseminação do tema, que Jules Verne também explorou a seu modo. Apesar de todos estes exemplos, a instância que – pelo menos no nosso percurso argumentativo – é a mais digna de nota (a sua pertença a este *topos* narrativo é, no caso, a menos importante das razões) é a obra acima referida de Bulwer-Lytton.

A narrativa resume-se a algumas frases: incitado por um estranho relato dum engenheiro de minas, o narrador e personagem principal decide explorar juntamente com este uma gruta subterrânea. O engenheiro é raptado por uma criatura réptil gigante e o narrador, sozinho, prossegue a exploração, descobrindo um vasto local habitado por uma civilização «mutante» da humana (supostamente descendente do continente perdido da Atlântida), totalmente autónoma e adaptada à vida nestas condições, com uma cultura marcadamente distinta de qualquer outra conhecida. A civilização dos Vril-Ya – é esse o nome do povo subterrâneo – possui como característica central a utilização e domínio de uma estranha forma de energia, o *vril*, que permite satisfazer todas as suas necessidades (de iluminação, de locomoção, etc.)⁴³.

⁴¹ As pouquíssimas exceções contemporâneas – e podemos aqui entender como contemporâneo tudo o que é pelo menos tão recente quanto a II Guerra Mundial, apesar de isso cortar a meio a série «Pellucidar» de Edgar Rice Burroughs – «are couched as nostalgic pastiche (and often close to magic realism), as if merely to mention a hollow Earth today were to evoke a wondrous past time» (Bleiler, 1993, p. 580).

⁴² Cf. Bailey, 1947, pp. 42-43.

⁴³ A definição mais radical que encontramos é a de Raymond Williams, em «Utopia and Science Fiction»: «What makes the Vril-Ya [...] civilized is their possession of Vril, that all-purpose energy source which lies beyond electricity and magnetism. Outlying underground peoples who do not possess Vril are barbarians [...]. Indeed there are moments when Vril can

Boa parte da narrativa, não fugindo a uma tradição que começava entretanto a declinar, consiste em longas – mas nem por isso entediantes – descrições dos usos e costumes desta outra espécie aparentada da nossa, muito à maneira da literatura utópica. A intriga propriamente dita é bastante linear: um período de descoberta, estabelecimento de contacto com o outro⁴⁴, adaptação às diferenças (sempre pontuada por digressões comparativas entre os costumes dos Vril-Ya e os ocidentais) e, precipitando o desenlace, uma relativamente banal mas exótica história de amor e ciúme. A personagem principal apaixona-se por Zee, filha de Aph-Lin, o magistrado que o acolhe, mas – o que seria previsível – estão vedadas aos Vril-Ya quaisquer relações amorosas com povos «primitivos» como o do narrador. A paixão torna-se uma ameaça e, perante a possibilidade de o narrador, até aí acolhido de forma extremamente cordial, ter de ser morto em nome da estabilidade da comunidade, é a própria Zee quem o ajuda a regressar à superfície.

Esta perspectiva macroscópica da intriga encobre contudo pormenores que, na medida são aquilo que contribui para a originalidade da obra e para a sua importância na história do género literário da ficção científica, não podem deixar de ser indicados. Vimos como, no percurso literário que foi até aqui seguido, a ciência e a racionalidade vão adquirindo um peso progressivamente maior no contexto da história que é narrada; entre *Vril* e as outras obras que mencionámos a diferença torna-se quase abismal. Ainda que não abraçando a ciência como questão central – nesse aspecto *Frankenstein*, publicado meio século antes, continuaria a levar a dianteira –, esta novela de Bulwer-Lytton toma-a já como algo adquirido. Antes da sequência onde é narrada a expedição ao interior da Terra, note-se como, de modo subtil, o

almost be compared with Culture, in Matthew Arnold's virtually contemporary *Culture and Anarchy* (1869). Arnold's spiritual aristocracy [...] has [...] been magically achieved, without the prolonged effort that Arnold described, by the properties of Vril.» (Williams, 1979, pp. 56-57)

⁴⁴ O que, neste caso, é facilitado pelo expediente de uma espécie de aprendizagem por telepatia, antecedida sempre por uma hipnose provocada. A questão merecerá adiante mais algumas palavras.

contexto introduzido é desde logo o de uma sociedade com um razoável desenvolvimento científico. O primeiro relato de que há algo insólito no subsolo vem de um engenheiro de minas, não de um simples mineiro, e todo ele está contaminado de racionalidade e cientificidade:

«— [...] Por baixo de mim, a fenda obliquava e descia a considerável profundidade, cujas trevas a minha lâmpada não conseguia penetrar. Mas, para minha infinita surpresa, do abismo jorrava para cima uma luz firme e brilhante. *Tratar-se-ia de algum fogo vulcânico? Nesse caso eu sentiria com certeza o calor.* [...] *Examinei os lados da descida e verifiquei que podia arriscar* [...]» (Bulwer-Lytton, 1871, p. 9, ênfase nossa)

O confronto com o desconhecido leva esta personagem a invocar explicações sobrenaturais, mas logo de seguida o protagonista e narrador ajuda-o (e ajuda os leitores) a pô-las de parte. O desejo de descobrir é mais forte do que a superstição:

«— Começou a apoderar-se de mim a crença supersticiosa, comum aos mineiros, de que vivem gnomos ou demónios nas entranhas da Terra. [...]

[...]

— Um companheiro de confiança faz a distância parecer mais pequena e duplica a coragem. Irei consigo. Levaremos cordas de comprimento e resistência adequados... desculpe-me, mas não deve beber mais esta noite. Amanhã precisamos de ter as mãos e os pés bem firmes.» (*idem*, p. 10)

Esta atribuição de importância à ciência e à tecnologia não desaparece quando tomamos contacto com a civilização subterrânea. Pelo contrário, aquilo que mais se destaca nesta é a sua maior sofisticação (mesmo que descrita com algum exotismo) quando comparada com a dos seres humanos: os costumes podem muitas vezes parecer arcaicos (ao narrador e ao leitor), similares aos das sociedades pré-modernas, mas não o seu ambiente técnico, onde tudo se reduz ao domínio da propriedade que unifica todas as formas de energia, o enigmático *vril*. Muito antes da famosa «Terceira Lei», do autor

de ficção científica Arthur C. Clarke – «Any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic»⁴⁵ –, já a tecnologia na novela de Bulwer-Lytton se lhe ajustava perfeitamente.

Uma reveladora ilustração desta ciência tão misteriosa que toma a aparência da magia é o modo como o autor resolve o problema da comunicação, ou, dum ponto de vista interno à narração, como a personagem principal e os Vril-Ya se familiarizam com linguagens que lhe são estranhas. Os seus hospedeiros são aliás os primeiros a conhecer a língua inglesa:

«Fui lançado ao chão num abrir e fechar de olhos, como se tivesse sido atingido por um choque eléctrico [...]

[...]

Soube mais tarde que permaneci inconsciente muitos dias – algumas semanas, até, de acordo com a nossa maneira de calcular o tempo. Quando voltei a mim estava num quarto estranho, rodeado pelo meu anfitrião e por toda a sua família, e para meu supremo espanto a filha dele dirigiu-se-me na minha própria língua, apenas com um levíssimo sotaque.» (*idem*, pp. 28 e 29)

É também assim, num transe induzido pela misteriosa forma de energia, que o protagonista adquire progressivamente, mas sem necessidade de praticar, a língua dos Vril-Ya:

«Zee apontou-me o indicador à testa e pôs-me a dormir.

[...]

Quando voltei a acordar [... v]erifiquei que durante o meu último sono, ou transe, fizera progressos ainda maiores na língua do país e já podia conversar com relativa facilidade e fluência.

[...]

⁴⁵ Cf., por exemplo, o artigo «Technology and the Future» de *Report on Planet Three and Other Speculations* (Clarke, 1972), onde surgem as chamadas Três Leis de Clarke. A primeira foi enunciada em «Hazards of Prophecy: The Failure of Imagination», publicado na edição original de *Profiles of the Future*, em 1962, e só em edições posteriores deste título são acrescentadas as outras. Por esta terceira ser sem dúvida a mais famosa, mas também por ser quase sempre retirada do contexto das que a antecedem, é bom que as enunciemos: 1) «When a distinguished but elderly scientist states that something is possible, he is almost certainly right. When he states that something is impossible, he is very probably wrong.»; 2) «The only way to discover the limits of the possible is to go beyond them into the impossible.»; 3) «Any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic.» (Clarke, 1972)

Só passado algum tempo, e depois de, mercê de repetidos transe se assim se podem chamar –, a minha mente ficar melhor preparada para trocar ideias com os meus anfitriões, e compreender mais completamente as diferenças de usos e costumes [...] fui capaz de apreender os pormenores que se seguem [...]» (*idem*, pp. 38, 39 e 41)

Ao contrário do que veremos em *Erewhon* e *Out of the Silent Planet*, muito mais racionalistas (ou deveríamos dizer «mais extrapolativos»?) no modo como justificam a aquisição da língua por parte da personagem central, Bulwer-Lytton prefere dar esse arriscado salto em frente: a sociedade que descreve é tão sofisticada no que respeita à tecnologia que não só entra no domínio do inexplicável⁴⁶ (seja por parte do narrador ou do leitor) como permite aparentes milagres como o da aquisição duma linguagem por um processo que por pouco seria instantâneo.

Além deste aspecto interno à narrativa, a presença da ciência faz-se também sentir a um nível exterior, essencialmente exclusivo à enunciação ainda que contaminando também – à medida que a história caminha para o desenlace – o conteúdo enunciado. Referimo-nos à forma como *Vril: The Power of the Coming Race* se encontra informada pelo darwinismo. Menos explicitamente do que *Erewhon*, que analisaremos de seguida, talvez até menos do que em *Frankenstein* (ainda que aí o darwinismo presente fosse o de Erasmus Darwin, o avô de Charles), este elemento não pode contudo ser escamoteado. Assim, as diferenças morfológicas entre os humanos e os povos subterrâneos são explicadas pela adaptação ao respectivo ambiente, enquanto as semelhanças se devem à existência (comprovada pelas lendas dos próprios

⁴⁶ Não é esta a única situação na novela em que o narrador se confessa incapaz de fornecer um relato adequado do que viu, o que ocorre em especial nos capítulos iniciais. Por exemplo na seguinte passagem: «Na parede havia uma grande máquina a funcionar a toda a velocidade, com rodas e cilindros e semelhante à nossa máquina a vapor, mas com a diferença de estar ricamente ornamentada com pedras e metais preciosos e parecer emitir uma pálida luminosidade fosforescente. Muitas das crianças faziam qualquer misterioso trabalho nessa máquina, enquanto outras estavam sentadas à mesa.» (Bulwer-Lytton, 1871, pp. 23-24)

Vril-Ya) de um antepassado comum. As divagações do narrador, que entretanto manifesta algumas capacidades filológicas, sobre o idioma desta civilização (cf. em particular o cap. XII) permitem supor também uma espécie de «língua edénica», antecessora comum às línguas tanto abaixo quanto acima da superfície.

Enfim – pormenor impossível de descurar –, assim como estão presentes as ideias darwinianas de mutação e de adaptação ao meio, o mesmo se dá com o seu corolário: a ideia de que, num ambiente em que os recursos são limitados e a competição é uma constante, a selecção natural toma a forma da *sobrevivência dos mais aptos*. É nesse sentido que devemos entender a advertência final do narrador. Depois de um relato tão neutro quanto possível das diferenças entre as espécies e entre as respectivas culturas, no final o tom torna-se subitamente alarmista:

«Mas quanto mais penso num povo que progride calmamente, em regiões excluídas da nossa vista e consideradas inabitáveis pelos nossos sábios, quanto mais penso nos poderes que ultrapassam os nossos modos de força mais disciplinados e nas virtudes às quais a nossa vida social e política se torna antagónica na proporção em que a nossa civilização avança, quanto mais penso nisso mais rezo para que decorram ainda eras e eras antes que surjam à luz do Sol os nossos inevitáveis destruidores.» (*idem*, pp. 190-191)

O povo subterrâneo será assim – e inevitavelmente, acredita o narrador – a «Raça Futura» que dá nome à novela. Não é contudo esse o tom do resto da narrativa; pelo contrário, o protagonista revela-nos bastantes vezes uma opinião desfavorável relativamente à cultura do povo subterrâneo que o acolhera. A tecnologia é sem dúvida espantosa e os seus resultados prodigiosos⁴⁷, mas não a cultura que considera repleta de costumes bárbaros⁴⁸.

⁴⁷ Tanto que nunca deixa de sentir a ignorância em que é mantido (acerca do modo como funciona a tecnologia dos Vril-Ya) como uma desvantagem que foi deliberadamente imposta, fazendo dele um dócil prisioneiro: «Nem sequer nas Horas Silenciosas, em que toda a casa dormia, me era possível descer do andar alto em que ficava o meu quarto. Não sabia como fazer funcionar os autómatos que, ironicamente, se encontravam ao meu dispor [...]. Tinham-

O sonho exaltado que tem a certo ponto da narrativa, quando se imagina o novo soberano do local, é paradigmático desta ambiguidade:

«Nesta indolente raça de filósofos poucos gostam do fardo de tal grandeza. Talvez se sentissem todos satisfeitos por verem o supremo poder nas mãos de um estrangeiro entendido, com experiência de outras formas de existência mais animadas. [...] Como soberano absoluto, acabaria por completo com o *vril*, excepto em caso de guerra. *A propos* de guerra, é totalmente absurdo limitar um povo [...] a um mísero território que chega apenas para 10 000 a 12 000 famílias.

[...]

[D]ecidi que uma filosofia esclarecida me compeliaria a abolir uma religião pagã tão supersticiosamente em desacordo com o pensamento moderno e a acção prática.» (*idem*, pp. 164-165 e 166)⁴⁹

Só o reencontro com Zee, de que entretanto se apaixonara, o faz esquecer essa ambição:

«E com tais palavras Zee deixou-me. Ao recordá-las, não pensei mais em ocupar o trono dos Vril-Ya, nem nas reformas políticas, sociais ou morais que instituiria na capacidade de soberano absoluto.» (*idem*, p. 171)

-me privado propositadamente desses conhecimentos. Oh, se ao menos tivesse aprendido a usar as asas, tão livremente ao dispor de qualquer criança!» (*idem*, p. 179)

⁴⁸ E que, com alguma inconsistência relativamente ao final, vê também como demasiado estagnada para ter um papel activo numa «perenidade da cultura mais apta»: «esforcei-me por tornar claro que os princípios que regem o sistema social dos Vril-Ya os impedem de possuir os exemplos individuais de grandeza humana que adornam os anais do mundo superior. Onde não há guerras não pode haver um Aníbal, um Washington, [...]; quando os estados são tão felizes que não temem perigo algum nem desejam mudança alguma, não podem dar origem a um Demóstenes, um Webster, [...], e quanto uma sociedade atinge uma craveira moral em que não há crimes nem desgostos aos quais a tragédia vá estriar o seu alimento [...], perdeu a possibilidade de gerar um Shakespeare, um Molière [...]» (*idem*, pp. 176-177).

⁴⁹ Tal desdém momentâneo vai ao ponto de se estender aos hábitos alimentares – demasiado regrados –, dos vegetarianos e abstémios Vril-Ya: «há ocasiões em que um pequeno estimulante de natureza alcoólica, acompanhado por um charuto, aviva a imaginação. Entre todas aquelas ervas e frutos havia, com certeza, alguns dos quais se poderia extrair um agradável álcool vínico... E com um bife de um daqueles veados (ah, que ofensa para a ciência rejeitar a alimentação animal que os nossos melhores médicos recomendam como benéfica para os sucos gástricos da espécie humana!), com um belo bife ter-se ia sem dúvida um repasto mais estimulante.» (*idem*, p. 166)

O autor parece oscilar – alguns poderão mesmo considerá-lo uma incongruência – entre considerar a organização social deste povo subterrâneo como (em última análise) ridícula⁵⁰ e estagnada (mas então como conciliar esse facto com o extraordinário avanço técnico?) ou ver nela a derradeira e incontornável ameaça à espécie humana, incapaz de resistir a uma eventual conquista da superfície por parte dos Vril-Ya. Esta oscilação pode compreender-se se nos recordarmos de que a novela de Bulwer-Lytton tem também de ser enquadrada na tradição inaugurada por Thomas More. Descrever esta civilização subterrânea é, até certo ponto, também descrever uma sociedade utópica. Mas a necessidade de não repisar os mesmos caminhos literários leva a que seja introduzido um dispositivo, a resistência da personagem-narrador, que, além de dotar a narrativa de uma verosimilhança que ficaria neutralizada se entregue apenas à intriga (onde triunfa a componente «fabulosa»), cria um efeito de distanciamento que no limite conduz a uma interpretação ambígua, não só porque o estatuto de utopia pode assim ser posto em causa como – e talvez ainda mais relevante do ponto de vista da história literária – por permitir que a sociedade retratada seja vista *como distopia*. É sobre essa ambiguidade que se debruça o artigo de B. G. Knepper «*The Coming Race: Hell? or Paradise Foretasted?*»:

«is *The Coming Race* a utopia or a dystopia? Does it, in short, picture a society which is the best that can be imagined, or one which is unbearably bad? This is the central problem of the story, and getting at it will be a long way toward understanding the book and, perhaps, a good part of the human dilemma as well.» (Knepper, 1983, p. 12)⁵¹

⁵⁰ Um aspecto em que o protagonista (mas não necessariamente o autor) se mostra constantemente adverso é o das relações – praticamente invertidas por comparação com a Inglaterra vitoriana – entre os sexos masculino e feminino: as mulheres (ou melhor, as Gy-ei) assumem o papel mais activo e dominante, os homens (ou Ana) o passivo.

⁵¹ Acreditamos que a mesma ambiguidade atravessa *Erewhon*, de Samuel Butler, mas com uma pequena diferença: enquanto *Vril...* o é sob a lógica conjuntiva («A e não-A»), *Erewhon* é-o sob uma lógica bi-disjuntiva («nem A nem não-A»). Note-se contudo que esta é a nossa convicção, não a de B. G. Knepper, que afirma, apesar de alguma inconsistência com o que indicara atrás e até mesmo com o título do artigo: «The similarity to Samuel Butler's *Erewhon*,

A resposta possível, aproveitando a destrição que propusemos acima entre o plano do enunciado (e do narrador) e o plano da enunciação (e do autor), pode ser a seguinte:

«If the novel is taken as a whole and on its own terms, without modification by speculation, however well-supported, about Bulwer-Lytton's attitudes expressed elsewhere in his works about the same or similar topics, it becomes clear that proponents of both the utopian and the dystopian interpretations are right. The home truth of the book is that, take it as you will, evolution is a fact, and that mankind in its present form will be replaced by a superior species – quite likely a hostile one. Thus, *the book is a dystopia for the traveller* [...]. He is at once terrified and bored by a world too advanced for him. But never does Bulwer-Lytton present the traveller's culture as intrinsically superior to that of the undergrounders. Theirs is *presented consistently as a utopia*, flawed as a still evolving form must be, but in every way superior. [...] Acting on the premise, then, that *The Coming Race* has a dual nature, utopian in the long view, dystopian in the short, the salient features of the book may be examined freshly.» (*idem*, p. 23, ênfases nossas)

A proximidade temporal entre *Vril*, de Bulwer-Lytton, e *Erewhon*, de Samuel Butler, é só por si suficiente para que as ponhamos lado a lado. Mas as afinidades não se reduzem a essa coincidência temporal – ou, resultando dela, ultrapassam-na. Com efeito, e como já o indicámos⁵², *Erewhon* foi entregue para publicação no mesmo dia em que *Vril* saía a público, e seria editado no ano seguinte, isto é, em 1872. Ainda mais canónico na literatura inglesa do que o texto de Bulwer-Lytton, *Erewhon* relata a descoberta de uma civilização perdida, também aparentemente utópica, onde as mais fundamentais crenças e costumes surgem como a perfeita inversão dos da Europa ocidental da

which appeared one year after *The Coming Race*, has been often noted in the critical literature. The similarity seems to me to be one largely of techniques: *Butler produced a dystopia, pure and simple; Bulwer-Lytton a utopia.*» (Knepper, 1983, p. 29, ênfase nossa)

⁵² Cf. de novo a nota 16 ao capítulo anterior.

época, especialmente da Inglaterra Vitoriana. Tal como na obra que acabámos de analisar, a intriga não decorre numa ilha, mas, como o subtítulo deixa manifesto – *Over the Range* –, um vale perdido para lá das montanhas ou um mundo subterrâneo podem cumprir a mesmíssima função.

Nesta novela de Samuel Butler, essa finalidade que o motivo literário das civilizações perdidas facilita – pôr em causa a visão do mundo que nos habituámos a aceitar como natural – é aliás levada ao seu extremo. A doença é considerada uma imperfeição do carácter, como que resultante de um defeito de ordem moral, um crime por vezes punível com a morte se assim decidido por um tribunal; em contrapartida, os «males» morais, como a cleptomania, são tolerados e tratados como pequenos azares quando muito dignos de uma espécie de acompanhamento psicológico. Igualmente, falar de uma doença é quase tabu, enquanto mencionar um crime que alguém cometeu é apenas uma recordação de um momento menos afortunado. De forma semelhante, a concepção é considerada um acto provocado pela criança, um acto maligno dum *unborn* que, para poder vir ao mundo, leva a que um casal o conceba fisicamente. Também outras instituições sociais se vêm invertidas, ou melhor, satirizadas: os «Musical Banks» parecem não cumprir nenhuma real função monetária (os quase nulos juros, por exemplo, só vencem a cada trinta mil anos e aliás o «dinheiro» que aí é depositado não tem sequer valor de troca)⁵³, enquanto o equivalente das universidades são os «Colleges of Unreason», que têm como núcleo doutrinário o estudo da chamada «hypothetics», «conhecimento» totalmente inconsequente e improdutivo. Ligado a esta forma de encarar o conhecimento e seus produtos, mas ainda mais notável, ou pelo menos mais relevante segundo a perspectiva que aqui tomamos, é o facto de os erewhonianos terem, num passado algo recuado, atingido um elevado grau de sofisticação tecnológica para depois, como ludditas radicais, terem

⁵³ Trata-se de uma alusão algo encoberta à prática que consistia em fazer uma oferenda em dinheiro a uma igreja e receber em troca uma pequena lembrança meramente de valor sígnico, i. e., destinada a ser vista pelos outros elementos da mesma congregação.

abdicado de tudo o que vai para além das máquinas simples. Segundo a explicação que nos é dada, as máquinas ameaçavam substituir o homem, com ele entrando numa competição de tipo darwiniano que daria a estas mais tarde ou mais cedo a vitória logo que atingissem um alto grau de inteligência, o que teve de lhes ser negado antes que fosse demasiado tarde – uma ideia que parece hoje ser ecoada por uma série de correntes pós-humanistas, trans-humanistas ou tão-só da investigação em Inteligência Artificial:

«“There is no security” – to quote his own words – “against the ultimate development of mechanical consciousness, in the fact of machines possessing little consciousness now. A mollusc has not much consciousness. Reflect upon the extraordinary advance which machines have made during the last few hundred years, and note how slowly the animal and vegetable kingdoms are advancing. The more highly organised machines are creatures not so much of yesterday as of the last five minutes, so to speak, in comparison with past time. [...] May not the world last twenty million years longer? If so, what will they not in the end become? Is it not safer to nip the mischief in the bud and to forbid them further progress?”»
(Butler, 1872-1901, p. 142)

Entre as estruturas de *Erewhon* e *Vril: The Power of the Coming Race* há todavia claras semelhanças⁵⁴. Butler exhibe um estilo muito orientado para a descrição dos locais e das opiniões do protagonista, quase transpondo a fronteira entre a novela e o ensaio filosófico; apesar de Bulwer-Lytton, quando tenta esse registo, se ficar por um nível mais superficial, por uma espécie de sequência de «montras de curiosidades», em todo o caso ambos fazem avançar a narrativa propriamente dita de forma lenta para que possam deter-se nas comparações – mais ou menos explícitas – entre a nossa sociedade e a dos locais imaginários que retratam. Nessa medida, são claros herdeiros da literatura utópica – as ténues intrigas são pouco mais do que um pretexto para

⁵⁴ Até mesmo no *fait-divers* da paixoneta que a personagem principal alimenta, neste caso por Arowhena. O desenlace deste romance é contudo bem distinto: em *Vril*, Zee ajuda o protagonista a fugir sozinho; em *Erewhon*, Arowhena acompanha o narrador na sua fuga de regresso à civilização ocidental.

as suas longas digressões. Sob essa primeira impressão – ainda que correcta – começam a aflorar outras características. Antes de mais, uma atitude informada por uma cultura científica. É certo que Bulwer-Lytton recorre à noção mítica da terra oca, mas ela serve acima de tudo como facilitador da narrativa. Butler corta ainda mais radicalmente com essa dimensão mítica: o local que descreve está simplesmente num território que não foi devidamente cartografado. E não só: Samuel Butler, descendente de clérigos anglicanos, seguiu os estudos para ser também ordenado como tal, não o tendo contudo concretizado devido a uma crise de fé; o protagonista de *Erewhon* é modelado, neste como noutros pormenores, à imagem da vida do autor. É assim que, ao chegar à terra de Erewhon, a sua formação religiosa faz com que acredite estar perante as tribos perdidas de Israel:

«I kept speculating as to what family of mankind they could belong to; and shortly there came an idea into my head, which brought the blood into my cheeks with excitement as I thought of it. Was it possible that they might be the lost ten tribes of Israel, of whom I had heard both my grandfather and my father make mention as existing in an unknown country, and awaiting a final return to Palestine? Was it possible that *I* might have been designed by Providence as the instrument of their conversion? Oh, what a thought was this!» (*idem*, p. 47)

As suas primeiras dúvidas – racionais no contexto da época, ainda que a sua formulação fosse hoje «politicamente incorrecta» – não tardam:

«There was nothing of a Jewish type about them; their noses were distinctly Grecian and their lips, though full, were not Jewish. How could I settle this question?» (*idem, ibidem*)

A esperança, como se adivinha, vem a revelar-se infundada, um mero *wishful thinking* que a Razão acabou por afastar:

«I had never hitherto felt drawn towards becoming a missionary myself; and indeed I always admired, and envied, and respected

them, more than I exactly liked them. But if these people were the lost ten tribes of Israel, the case would be widely different [...]. Time strengthened the impression made upon me first; and, though I remained in doubt for several months, I feel now no longer uncertain. [...]
[... M]y excitement had begun to cool; and I reflected that these people might not be the ten tribes after all» (*idem*, p. 48)

O que, abstraindo-nos dos simples acontecimentos da narrativa, significa que também Butler e a sua personagem abandonam, quase como sinal de passagem à maioria, as explicações pré-científicas. A expedição a Erewhon é por isso também um rito de passagem, por mais que tal acarrete uma dupla desilusão: a de perder uma visão do mundo falsa mas reconfortante em benefício de uma outra, incerta e árida de sentido.

Essa desilusão vai sendo transmitida ao leitor à medida que se sucedem as descrições da cultura dos erewhonianos. Para os habitantes do vale perdido, trata-se da sociedade perfeita, de uma espécie de utopia concretizada; porém o olhar do narrador, ao contrário do de Rafael Hitlodeu, permanece na maioria das vezes distanciado, obrigando-nos também a ter uma perspectiva similar. E a acumulação de inversões relativamente à sociedade vitoriana não pode deixar de ser sentida como uma crítica – ou sátira – a esta. Di-lo também Eric S. Rabkin, em *The Fantastic in Literature*:

«The title of *Erewhon* is an anagram, nearly a mirror reversal of *Nowhere*. As such it calls to mind Looking Glass land or More's *Utopia* (no-place), and suggests that its contents will be a denial of some other land. That other land, of course, is Butler's contemporary Victorian England. [...] The land he finds is a reversal of everything stable in Victorian England, and by the case Butler makes for the alternatives the real-world norms look bad indeed.» (Rabkin, 1976, p. 114)

A opinião de Rabkin é corroborada por Thomas J. Remington, no artigo «"The Mirror up to Nature": Reflections of Victorianism in Samuel Butler's

Erewhon», que é ainda mais claro quanto à relação entre esta obra e o resto da tradição utópica:

«*Erewhon* is not an idealized picture of Victorian society at its best or its worst; rather it is a work which holds a mirror up to that society, presenting it recognizably as it is, but in a strangely reversed perspective. It is this aspect of Butler's work which makes it so much richer and more complex than such roughly contemporary and more conventional utopias as Edward Bellamy's *Looking Backward* (1887) and William Morris's *News from Nowhere* (1891).» (Remington, 1983, p. 33)

Procurando explicitar tanto o porquê quanto o efeito dessa inversão, diz ainda Remington:

«The basic irony in the book emanates from the narrator's observations that *the Erewhonian society is logically inconsistent and wrongheaded*. Repeatedly he is forced to grant some validity to the Erewhonian system, while continually seeing that other parts of the same system are inconsistent with the ones he admires. But his evaluations are always based on the complacent presumption that the Victorian system in which he was nurtured *is* thoroughly consistent, even though the book makes clear to its audience that such consistency is neither extant nor admirable.

The principal variants between Erewhonian and Victorian society stem from a process of mirror reversals. Just as *Erewhon* itself is an English word spelled backward – or nearly so – and as many Erewhonian names are inversions of English names (Senoj, Nosnibor and Yram, for examples), so Erewhon itself is antipodal to England geographically and culturally.»⁵⁵ (*idem*, p. 39, primeira ênfase nossa)

Entre essas inversões, talvez a que nos nossos dias é mais recordada – tanto por ser a que mais directamente se associa às temáticas da ficção científica quanto por ter transbordado para os universos da cibernética, da inteligência artificial e da cibercultura – é justamente aquela que ainda há

⁵⁵ O termo «antípodas» torna-se ainda mais acertado se nos recordarmos de que Samuel Butler viveu e trabalhou durante alguns anos na Nova Zelândia, onde aliás escreveu os primeiros esboços de *Erewhon*, incluindo o ensaio «Darwin among the Machines», que viria a surgir, reescrito, nos capítulos sobre o «Book of the Machines», de onde aliás retirámos o excerto acima.

pouco vimos de perto, e que respeita ao abandono por parte dos erewhonianos das máquinas. Fica contudo muitas vezes por referir que, acima do olhar crítico e irónico de Samuel Butler, surge à tona a sua confiança na razão tal como brotou do Iluminismo. Não a «Razão-com-maiúscula», o que seria tão-só um outro tipo de obscurantismo, mas a razão como mediadora. No final dos desconcertantes capítulos onde são expostas as doutrinas dos erewhonianos acerca dos direitos dos animais e dos vegetais, o narrador conclui com a seguinte observação quase kantiana:

«Indeed I can see no hope for the Erewhonians till they have got to understand that reason, uncorrected by instinct, is as bad as instinct uncorrected by reason.» (Butler, 1872-1901, p. 174)

Pelos motivos que acabámos de enumerar, percebe-se o lugar que *Erewhon* conquistou na literatura inglesa e universal, bem como o lugar – ainda que menos reconhecido – enquanto precursor da literatura de ficção científica⁵⁶. A novela de Samuel Butler é, no momento em que surge, o mais perfeito representante de um conjunto de linhagens que nunca haviam sido congregadas de modo tão consistente⁵⁷. Na sua apresentação de um «mundo invertido» encontramos a sátira de Luciano, e nem o facto de ter optado por um estilo sisudo, longe da comicidade desbragada do autor grego e da aparente leveza de Jonathan Swift, lhe retira esse mérito. Quer pelo peso das descrições no corpo da obra quer – principalmente – pelo seu conteúdo, temos de incluir *Erewhon* na classe das utopias literárias; já não é, todavia, tão inequívoca nas suas intenções, devendo antes dizer-se que, juntamente com *Vril*, inaugura uma nova modalidade no interior deste género: a das «utopias ambíguas»⁵⁸. Finalmente, no que respeita à eventual classificação da novela de

⁵⁶ Ou, como poderão defender aqueles que fazem recuar o nascimento do género ao século XIX, como obra-prima de ficção científica *tout court*.

⁵⁷ E, tendo em conta as obras que escolhemos, praticamente a consequência lógica destas.

⁵⁸ Dum ponto de vista hegeliano, é como se a síntese antecedesse a antítese, isto é, estas utopias ambíguas antecederem as distopias que viriam a ser típicas do século XX. Retiramos a

Butler como «ficção científica», basta lembrarmos o que nos diz uma das definições mais selectivas que apresentámos no capítulo anterior, a de Reginald Bretnor («fiction based on rational speculation regarding the human experience of science and its resultant technologies»⁵⁹): ao descrever como uma sociedade científica e tecnicamente avançada pôde dar lugar a um luddismo profundo e a um desprezo pelo pensamento racional que transformou as universidades em «Colleges of Unreason», é incontestável que *Erewhon* se ajusta a essa e decerto a outras definições.

Somente um aspecto nos leva a declarar *Erewhon* uma obra que finda – e não que inicia – um ciclo, e como tal a classificá-la de modo inequívoco como um produto do século XIX: o reduzido peso da componente narrativa. É algo que facilmente se explica devido à sua filiação primária no género utópico, onde as peripécias sofridas pelas personagens sempre foram algo secundário, se não mesmo inexistente. Mas a tendência na literatura da época – em especial na literatura popular onde nasceria a «ficção científica de género» (não pensamos por isso no modernismo ou outras vanguardas que se sucederiam) – era já a de tudo entregar à intriga e às personagens⁶⁰. Quando prestamos atenção a essa tendência, até mesmo *Frankenstein* é mais consonante com a música dos tempos, e H. G. Wells virá a revelar-se um dos seus mestres. Podemos, sem sair da linha que propusemos, confirmá-lo com *The Island of Dr. Moreau*.

Esta novela pertence ao conjunto de obras que escreveu na fronteira entre os séculos XIX e XX (*The Time Machine* foi publicado em 1895, *The First Men in the Moon* em 1901), que se contam entre os seus títulos mais

expressão, como deve ser óbvio para quem conheça a obra de Ursula K. LeGuin, do subtítulo da sua novela de 1974 *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia*.

⁵⁹ in Schlobin, 1981, p. 498.

⁶⁰ No conjunto das obras e autores que escolhemos surgirá uma notável excepção: Olaf Stapledon. Mas este é tão singular no panorama literário (da SF ou exterior a ela) que deveremos aguardar pelo momento adequado para apresentá-la.

emblemáticos. A heterogeneidade dos dispositivos narrativos que introduzem nessas novelas o elemento de novidade (entre eles uma máquina do tempo, um metal anti-gravidade ou, como no caso que nos propomos observar, um mais clássico naufrágio) levam-nos a reflectir de novo no atributo de contemporaneidade ainda há pouco negado a Samuel Butler e, em consequência, a arriscar dizer que tanto do ponto de vista literário quanto dessas arbitrariedades históricas que são as mudanças de século, agora sim, a ficção científica ultrapassou um marco. E conseguiu-o em boa parte por ter logrado superar o estigma da «viagem maravilhosa» e do «tratado utópico», começando finalmente a sintonizar-se com as formas de narração que se impuseram na Modernidade: a prioridade à intriga, um estilo neutro, não dirigido de modo explícito ao leitor e concentrado em vez disso num relato dos eventos aparentemente imparcial (mesmo quando na primeira pessoa), apoiado aqui e ali por elementos do mundo real reconhecíveis (ruas, monumentos, cidades, factos históricos, regularidades sociais e, por que não, leis naturais).

Em *The Island of Dr. Moreau* estamos já muito perto desse modo de narrar. Uma excepção (em parte) é a introdução, onde o narrador dominante – a personagem de Edward Prendick – é substituído pelo seu sobrinho, que nos apresenta a história como tendo sido encontrada nos papéis pessoais do tio. Este dispositivo estava já longe de ser uma novidade, mas note-se como é reforçado – e renovado – por uma profusão de estratégias narrativas destinadas a aumentar o grau de verosimilhança. A curta intervenção deste impõe-se com a autoridade dos factos, ou pelo menos, quando tal não é possível, procura a «jornalística» separação entre facto e especulação, para que o leitor retire as suas próprias conclusões:

«On February the 1st, 1887, the *Lady Vain* was lost by collision with a derelict when about the latitude 1° S. and longitude 107° W.

On January the 5th, 1888 – that is, eleven months and four days after – my uncle, Edward Prendick, [...] was picked up in latitude 5° 3' S. and longitude 101° W. in a small open boat, but which is supposed to have belonged to the missing schooner *Ipecacuanha*. He gave such a strange account of himself that he was supposed demented. Subsequently, he alleged that his mind was a blank from the moment of his escape from the *Lady Vain*. [...] The following narrative was found among his papers by the undersigned, his nephew and heir, but unaccompanied by any definite request for publication. [...]

There is at least this much in its behalf: my uncle passed out of human knowledge [...] and reappeared in the same part of the ocean after a space of eleven months. In some way he must have lived during the interval.» (Wells, 1896, p. 77)

Depois deste início ainda com um cheiro a século XIX – mas note-se que em vez dos típicos «— — — — —» a ocultar nomes e locais temos dados geográficos extremamente precisos –, tudo o que se lhe sucede é o relato de Prendick, este com um grau de precisão q. b.: nem demasiado pormenorizado (o que seria contraproducente) nem demasiado vago, e descritivo apenas o necessário, evitando as longas digressões teóricas que caracterizam a literatura utópica. Até mesmo o elemento mais fantasioso das experiências científicas com animais – afinal o fulcro da narrativa – vai sendo introduzido de modo progressivo, criando a expectativa suficiente para que possa passar como verosímil quando é revelado:

«“My ship”, began the captain, waving his hand unsteadily towards the cages, “was a clean ship. Look at it now.” It was certainly anything but clean. “Crew,” continued the captain, “clean respectable crew.”

“You agreed to take the beasts.”

“I wish I’d never set eyes on your infernal island. What the devil ... want beasts for an island like that? Then that man of yours ... Understood he was a man. He’s a lunatic. And he hadn’t no business aft.» (*idem*, p. 87)

E um pouco mais à frente, já na presença de Moreau, a esta gradual revelação acrescenta-se um importante elemento de autoridade científica:

«“[...] Now you are our guest, we must make you comfortable – though you are uninvited, you know.”

He looked keenly into my face. “Montgomery says you are an educated man, Mr Prendick – says you know something of science. May I ask what that signifies?”

I told him I had spent some years at the Royal College of Science, and had done some research in biology under Huxley. He raised his eyebrows slightly at that.

“That alters the case a little, Mr Prendick”, he said, with a trifle more respect in his manner. “As it happens, we are biologists here. This is a biological station – of a sort.” His eye rested on the men in white, who were busily hauling the puma, on rollers, towards the walled yard. “I and Montgomery, at least”, he added.»⁶¹ (*idem*, p. 97)

O resto da história é conhecido. A sucessão de acontecimentos é – diríamos hoje – tão cinematográfica que com efeito deu origem a um número significativo de adaptações para o grande ecrã⁶². Com H. G. Wells – e, reconheçamos, um pouco antes também com Jules Verne – os dispositivos retóricos que contribuem para a verosimilhança da ficção (ou, numa expressão barthesiana, para o seu «efeito de real») associam-se de forma quase definitiva a este género ainda em busca da sua identidade.

Mas adoptar tais dispositivos implica confrontar-se com um novo obstáculo, e Wells serve-nos aqui de caso paradigmático desse novo tipo de dilema. Se for lembrado o que se disse no capítulo anterior sobre as relações entre realismo, *fantasy* e SF, qualquer dispositivo que conduza à verosimilhança acarreta um «efeito secundário» no mínimo paradoxal: como

⁶¹ É possivelmente, em toda a obra ficcional de Wells, a personagem mais directamente inspirada na biografia do autor, que como sabemos estudou também no Royal College of Science sob a orientação de Thomas Huxley.

⁶² Recorrendo ao IMDb: *Internet Movie Database* (online in www.imdb.com), conseguimos identificar as seguintes: *Island of Lost Souls* (1933), realizado por Erle C. Kenton; *Terror is a Man* (1959), uma adaptação não oficial realizada por Gerardo de Leon; *The Twilight People* (1973), também não oficial e realizado Eddie Romero; *The Island of Dr. Moreau* (1977), realizado por Don Taylor; e *The Island of Dr. Moreau* (1996), realizado por John Frankenheimer. A nossa argumentação ver-se-ia ainda reforçada se listássemos (o que dispensamos por questões de espaço e de pertinência) as adaptações de todas as outras obras de Wells, algumas bastante recentes.

pode a ficção científica ser verosímil sem que perca a sua especificidade, i. e., tornando-se «realista», se não mesmo «naturalista»⁶³? Vejamos como Darko Suvin explica este problema assim como aquela que viria a ser a solução mais comum para ele, solução todavia ausente em *The Island of Doctor Moreau*:

«In naturalistic tales the voyage can only start in the author's space, and the account of the new reality has to arrive back into that space so that its telling may be naturalistically plausible. [...] naturalistic SF has had to invent a number of lightning-rods to dissipate such expectations. Verne pretended not to notice its necessity, while Wells in some of his tales pretended we all knew it already – plots which today make those narrations sound as if they assumed an alternate time-stream in which Nemo or the Invisible Man had in fact (as different from the reader's time-stream) been the scourge of the seas or of southern England. Many earlier writers went through other extraordinary contortions to satisfy naturalistic plausibility, usually a contamination of the "manuscript in a bottle" device [...] and the "lost invention" device (a one-shot novelty confined to the experience of a few people and unable to extend beyond them because of the loss of the invention), as in *The First Men in the Moon*. But the most plausible variable for manipulation was *time*, inasmuch as setting the tale in the future immediately dispensed with any need for empirical plausibility. The shift of SF from space into future time is not simply due to an exhaustion of white spots on the *mapa mundi*. Rather, it is due to an interaction of two factors: on the one hand, such a narrative convenience, stunted within a strict positivist ideology; on the other, the strong tendency toward temporal extrapolation in life based on a capitalist economy»⁶⁴ (Suvin, 1979, p. 72).

A citação é longa e a partir dela é possível tomar distintas direcções interpretativas. Queremos dela reter essencialmente a indicação de que o uso

⁶³ Na literatura mais recente de ficção científica, um exemplo notável de como é possível ter ao mesmo tempo um elevado grau de realismo é *Timescape*, de Gregory Benford (Benford, 1980). A premissa – que automaticamente cola a narrativa ao respectivo género – de enviar uma mensagem para o passado recorrendo a partículas que viajam mais rápido do que a luz, os taquíões, recua muitas das vezes para um plano secundário em favor de uma descrição da vida académica mais fiel à realidade do que muitas obras do chamado *mainstream*.

⁶⁴ Numa passagem um pouco mais radical: «All existential alternatives, for better or worse, shift into such a spatialized future, which now becomes *the vast ocean on whose other shore the alternative island is to be situated*. Positivism shunts SF into *anticipation*, a form more activist than the spatial *exemplum* because achievable in the implied reader's own space.» (Suvin, 1979, p. 73, ênfase nossa)

dos «outros espaços» como dispositivo primário irá ceder progressivamente lugar ao uso dos «outros tempos»⁶⁵. Também nesse aspecto H. G. Wells é um autor de charneira. Nestes seus *scientific romances* que escreveu no curto período de sete anos perto da viragem do século sucedem-se as experiências com dispositivos literários como os que menciona Darko Suvin. Em *The Island of Doctor Moreau*, como vimos acima, recicla o «“manuscript in a bottle” device» mas tenta actualizá-lo aos novos tempos. *The Time Machine* é, de entre essas novelas da viragem do século, talvez a que mais se aproxima do rumo que viria a ser o dominante: se é certo que não escapa à acusação de Suvin – padece declaradamente do «“lost invention” device» –, consegue apesar disso contornar a estrita dependência das normas realista e naturalista ao posicionar a linha narrativa dos *eloi* e dos *morlocks* num futuro distante e ao arriscar depois a descrição de *um futuro ainda mais distante*. Logra com isso resolver dois problemas de uma só assentada. Por um lado, não só não precisa de abdicar da cientificidade como vai ao seu encontro, aglutinando a ainda infante sociologia, o darwinismo e até a inexorável segunda lei da termodinâmica. Por outro, pode dar largas a uma pulsão para a especulação e para a fantasia.

⁶⁵ Com o futuro como o tempo privilegiado, como é evidente. Também é quase desnecessário relembrar que a «ficção futurística» tem uma origem anterior a esta viragem de século (mesmo que modesta nos seus primeiros tempos), pelo que, a complementar a citação de Darko Suvin, se pode acrescentar esta, que abre *Origins of Futuristic Fiction*, de Paul Alkon: «By “futuristic fiction” I mean prose narratives explicitly set in future time. The impossibility of writing stories about the future was so widely taken for granted until the eighteenth century that only two earlier works of this kind are known: Francis Cheynell’s six-page pamphlet of political propaganda published in 1644, *Aulicus his dream of the Kings sudden comming to London*; and Jacques Guttin’s incomplete romance of 1659, *Epigone, histoire du siècle futur*. Before Guttin’s remarkable book the future was reserved as a topic for prophets, astrologers, and practitioners of deliberative rhetoric. [...] Works that break the taboo against tales of the future are a significant development marking the emergence of a form unknown to classical, medieval, and renaissance literature. They mark too the beginning of what is arguably the modern world’s most revealing mode of literary statement.» (Alkon, 1987, pp. 3-4) A referência ao título de Cheynell (publicado aliás anonimamente) como sendo a primeira ficção em língua inglesa cuja intriga decorre no futuro pode ser confirmada na terceira edição da lista bibliográfica *Tale of the Future: From the Beginning to the Present Day* (Clarke, 1978, p. 1), que refere que a segunda obra deste tipo só viria a ser publicada 89 anos depois (*The Memoirs of the Twentieth Century...*, de S. Madden, de 1733).

Esta nova tendência – deslocar a história para um ponto no futuro – viria a instalar-se definitivamente com os *pulp magazines*, o que, mau grado a sofrível qualidade literária, se revelou ser uma estratégia ideal para que se libertasse o narrador das amarras do «nosso» presente (o do autor e do leitor) de modo a poder estabelecer-se no «seu» presente. O dispositivo parece-nos hoje em dia tão comum que é difícil determinar o preciso momento em que este surgiu, ou mesmo quando se impôs, como o afirma David Ketterer numa nota de rodapé em *New Worlds for Old*:

«it would be interesting to fix the point in time at which any science-fiction writer was no longer compelled, for reasons of verisimilitude, to always begin his story in the present and then describe, usually in some detail, how his adventures come to arrive at some far epoch in time or some distant planet.» (Ketterer, 1974, pp. 24-25n)

Em todo o caso, foi em *pulp magazines*⁶⁶ como a *Amazing Stories* ou a *Astounding Science Fiction* que esse modo de narrar se impôs e, com ele, o tempo futuro se tornou a dimensão dominante, quase um identificador imediato de que estamos a ler ficção científica. Definitivamente superado esse entrave, a SF depressa quis explorar, num crescendo de complexidade, o campo quase sem limites que é o futuro. Da chamada «Golden Age» podem mencionar-se os esforços – à escala da época consideráveis – de Robert A. Heinlein com a sua «Future History» e de Isaac Asimov com a série de novelas «Foundation», ambas procurando cobrir um vasto lapso de tempo no futuro (ainda que menor no caso de Heinlein). Um pouco mais tarde, entre os anos 50 e 60, Cordwainer Smith daria o seu colorido inconfundível às histórias da «Instrumentality of Mankind» e posterior «Rediscovery of Man»,

⁶⁶ No sentido mais estrito, a expressão *pulp* refere-se tanto à qualidade do papel quanto a um formato; tomamos aqui a liberdade de chamar «*pulp magazines*» a todas as revistas populares de ficção de género (não só a SF como também os policiais ou *westerns*), independentemente do seu formato e tipo de papel – que aliás foi variando ao longo do tempo para um mesmo título.

cuja cronologia se estende também por um intervalo considerável. Mas o autor onde todos estes esforços estão já presentes, o autor que como nenhum outro galgou eras à escala cosmológica, não só o fez antes da «*Golden Age*» como não tinha qualquer tipo de contacto com a «*genre SF*» americana – possivelmente, da ficção científica apenas conhecia a expressão «*scientific romances*» de H. G. Wells⁶⁷. Falamos do britânico Olaf Stapledon, que com apenas duas extensas novelas⁶⁸, *Last and First Men* e *Star Maker*, deixou uma marca indelével no campo da literatura de ficção científica. Das duas destacamos *Star Maker* por se aquela que mais facilmente pode ser aproximada do tema das viagens a locais extraordinárias (diríamos, tirando proveito do jogo de palavras, que talvez seja aí retratada a mais extraordinária das viagens), mas não sem antes reconhecer que ambas são dificilmente dissociáveis.

Usar o termo «novela» ou mesmo «romance» para estas obras de Stapledon não é fazer-lhes justiça. A novela e o romance, enquanto avatares modernos da literatura, têm o sujeito como elemento fulcral: com diferentes graus de profundidade, consoante os casos e as tendências, as peripécias em torno da(s) personagem(ns) são o cimento que tudo liga, mesmo quando a intenção é mais profunda do que a mera espuma da intriga. É talvez por isso que um dos critérios nem sempre confessos da crítica literária consiste em confrontar os diferentes níveis de leitura de uma obra com a sua manifestação mais imediata, a intriga e os que a protagonizam. Nada disso ocorre com *Last and First Men* nem com *Star Maker*, que, à falta de uma palavra mais afim à teoria da literatura, são «planos» (no sentido arquitectónico) e não novelas ou romances. Talvez porque essa é, para Stapledon, a forma de elevar as suas criações ao estatuto de mitos (com um profundo conteúdo moral) que

⁶⁷ Como já testemunhámos na nota 3 ao capítulo anterior, Stapledon pouco conhecia da obra de Wells até ao momento em que começou a corresponder-se com este.

⁶⁸ Publicou algumas mais, mas ou são algo convencionais, quando comparadas com *Last and First Men* e *Star Maker*, ou inspiram-se nelas, como é o caso de *Last Man in London*.

remetem para os tempos actuais, como ele mesmo declara no prefácio a *Last and First Men*:

«I have tried to invent a story which may seem a possible, or at least not wholly impossible, account of the future of man; and I have tried to make that story relevant to the change that is taking place to-day in man's outlook. [...] Yet our aim is not merely to create aesthetically admirable fiction. We must achieve neither mere history, nor mere fiction, but myth. [...] This book can no more claim to be true myth than true prophecy. But it is an essay in myth creation.» (Stapledon, 1930, pp. xiii-xiv)

Em *Last and First Men*, a forma que encontra para tentar elevar a ficção a esse estatuto é justamente aquela que acima referimos – a exploração do tempo –, mas numa escala que, para estar à altura do objectivo, tem de ser grandiosa. Eugene Goodheart, no artigo «Olaf Stapledon's *Last and First Men*», confirma-o:

«The most striking fact of Stapledon's imagination is its fantastic expansion of time. The human adventure occurs through billions of years and within our solar system. [...] The particular excitement of *Last and First Men* [...] is temporal rather than spatial.» (Goodheart, 1983. p. 79)

É quase inevitável que um tão grande lapso temporal, os biliões de anos que servem de palco a nada menos do que dezoito espécies «humanas», conduza a uma ficção preferencialmente especulativa. Mas Stapledon tenta também, para que não seja esquecido que a narrativa deve ser «relevant to the change that is taking place to-day in man's outlook», um modo extrapolativo, aquele que – é agora evidente –, menos resistiu ao tempo e mais afastado está da dimensão mítica⁶⁹:

⁶⁹ Confirma-se assim também o que foi mostrado no capítulo anterior: almejar o mito obriga a que se entre no modo que está mais próximo da *fantasy* e mais se afasta do realismo: o modo especulativo.

«The opening chapters read like political journalism, in which Stapledon extrapolates tendencies in world politics from contemporary situations. [...]

With the demise of the First Men we are properly launched into a fantastic region in which new species emerge and decline.» (*idem*, pp. 79 e 83)

Gregory Benford – curiosamente um autor mais orientado para a *hard fiction* e para a extrapolação –, na introdução a uma das reedições, chega mesmo a ser lacónico no reconhecimento deste passo em falso de Stapledon:

«Interestingly, this [a intenção de que a obra fosse relevante para o presente] is precisely what makes the book [...] seem awkward and naïve in its opening movements. Olaf Stapledon proved to be completely wrong about the near term.

[...]

But if he was wrong in matters of near interest, he was plentifully powerful when the larger canvas opened before him.

[...]

I would advise the reader to simply skip the first four parts and begin with *The Fall of First Men*.» (Benford, 1987b, pp. ix, x e xi)

E se é possível afirmar que *Last and First Men* consegue conquistar a dimensão mítica⁷⁰ a partir do momento em que essa obra começa a conjugar a vasta escala temporal com o modo mais especulativo, *Star Maker* eleva a parada ainda mais alto. E no entanto, na dimensão cósmica de *Star Maker* em que *Last and First Men* é o equivalente a uma nota de rodapé⁷¹, reencontramos o motivo da viagem ao desconhecido que, como vimos, não deixou de

⁷⁰ Eugene Goodheart, nesse mesmo artigo, hesita em fazer essa concessão: «Stapledon's claim that he means to create a myth rather than mere history or fiction is a fair one. But myth, after all, depends upon the power to make fictions, which in turn requires powers of characterization, imagination and language, all of which are deficient (not absent) in his work.» (Goodheart, 1983, p. 92) Ainda assim, «There is a kind of cosmic (?) imagination (it is difficult to find the exact language for it) of which Stapledon has a superabundant share. This imagination serves him as an inventor of myth. And he is a maker of myth rather than a philosopher in the sense that his gift is for telling the story of an idea rather than analyzing it.» (*idem, ibidem*) Como é fácil perceber, não estamos preocupados em firmar de modo definitivo se Stapledon é ou não um «*myth maker*», e sim em compreender a sua relevância – e originalidade – na história da ficção científica.

⁷¹ «In all this, the history of *Last and First Men* appears as a couple of paragraphs, lost among greater things. Stapledon is truly frightening at times.» (Aldiss e Wingrove, 1986, p. 210)

acompanhar a literatura ocidental. Abandonando a simples sequência cronológica, *Star Maker* acompanha o percurso incorpóreo (e por isso desprovido de limites) duma personagem pela totalidade do(s) universo(s), partindo do cenário familiar da Terra, passando por um planeta suficientemente similar para que seja chamado a «Outra Terra», continuando a progredir por locais cada vez mais singulares e mais vastos, e culminando com o encontro com o supremo Criador de universos e com o regresso ao ponto de partida.

Como observa Patrick McCarthy em «*Star Maker: Olaf Stapledon's Divine Tragedy*», o percurso do inominado protagonista é também uma verdadeira viagem à descoberta de si mesmo, encaixando-se numa honrosa tradição literária:

«in the Swiftian line of travel novels, it is the traveller rather than the island that is transformed [...].

[...]

[No final da viagem] the "I" returns to Earth to face the problems of terrestrial existence fortified by the insight he has gained through his experience.

Star Maker most clearly recalls another famous journey, the travels of Dante Alighieri through the worlds of Hell, Purgatory, and paradise in the three books of his *Divine Comedy*.» (McCarthy, 1981, pp. 266 e 267)⁷²

Não é esta, aliás, a única dimensão da obra que permite inseri-la nesse milenar diálogo a que chamamos literatura. *Star Maker* procura – e consegue-o tanto ou mais do que *Last and First Men* – ser um mito para os tempos actuais, mas consegue também ser, pontualmente, uma sátira à altura de Swift ou de Luciano⁷³:

⁷² Com uma profunda diferença: «as Robert Scholes as observed, the final vision of *Star Maker* is radically different from that of *The Divine Comedy*: "as Dante's vision was essentially comic because God cared for man, so Stapledon's is ultimately tragic, because the Star Maker cares only for creation and the critical contemplation of his creatures."» (McCarthy, 1981, p. 267, citação no interior de Scholes, 1975, p. 74)

⁷³ Devemos mesmo acrescentar que é muito mais nessa dimensão satírica que consegue convidar o leitor a lançar um olhar crítico ao presente, nomeadamente nas suas dimensões

«The “Other Earth”, populated by “Other Men”, provides Stapledon with an opportunity to exercise his satiric talents, for much of this section is a caricature of human behavior and man’s institutions.

[...]

The satire is particularly obvious in the Other Earth section [...] but the satiric element surfaces in other places as well.» (*idem*, pp. 267 e 269)

E – não esqueçamos que Olaf Stapledon leccionou filosofia na Universidade de Liverpool e que publicou diversos ensaios abertamente políticos – pode também ser tomado como o seu mais conseguido tratado filosófico, aquele que melhor revela as questões que mais o inquietavam:

«Stapledon was neither an Existentialist or an Absurdist, but the end of *Star Maker* is strikingly like that of Albert Camus’ *The Stranger* (1942), where Mersault, condemned to death, lays his “heart open to the benign indifference of the universe” and in so doing finds that he is both free and happy. The difference between Camus and Stapledon – and it is an important one – is that in Stapledon we see that we are not alone; that [...] our individual lives are redeemed when we rise out and beyond ourselves and are absorbed into the whole.» (*idem*, p. 276)

Todavia, quando *Last and First Men* e *Star Maker* são tomados em conjunto, a sua relevância não resulta apenas desta conjunção de legados literários⁷⁴, mas também – e fundamentalmente – por aquilo que veio a representar na história da ficção científica. A prodigiosa imaginação de Stapledon⁷⁵, aliada a uma escala tão sobre-humana que o permite dispensar o mero nível da peripécia, faz destes dois títulos uma autêntica lista de temas

social e política. *Star Maker* alcança no registo da sátira onde *Last and First Men* falhava num registo mais *in your face*. Talvez a iminência da guerra (*Star Maker* é de 1937, 7 anos depois de *Last and First Men*) tenha tido relevância para essa maturação no estilo de Stapledon.

⁷⁴ *Last and First Men*, quanto a nós menos equilibrado nas dimensões que quisemos realçar em *Star Maker*, apresenta contudo uma filiação utópica praticamente inexistente no título posterior: «The Last Men are last in the chronological sense. [...] But they are also last in a utopian sense – of having realized human potentiality.» (Goodheart, 1983, p. 91)

⁷⁵ Em boa parte informada pela versão tecnicamente intervencionista do darwinismo de J. B. S. Haldane, com quem Stapledon também trocou correspondência.

que, sem o saber, a ficção científica começava então a descobrir ou que viria mais tarde a aproveitar. A estas obras seminais, verdadeiro *blueprint* para qualquer aspirante a escritor de SF, nenhum dos *topoi* parece faltar: mutações, invasões extraterrestres, viagens e conquistas interplanetárias, *terraforming*, impérios galácticos, simbioses entre o orgânico e o maquínico, *brains in a vat*, *hive-minds*, guerras nucleares e a vida pós-holocausto; enfim, tudo o que nos habituámos a associar, sem necessidade de reflexão prévia, à ficção científica. Confirmemo-lo com John J. Pierce em *Foundations of Science Fiction*:

«It is said that literally hundreds of novels could be set against the background of *Last and First Men*. Until Stapledon, readers were familiar with a legendary past; now they can imagine a legendary future.» (Pierce, 1987a, p. 147)

Fora do culto que em torno dele se formou na algo fechada comunidade de leitores e profissionais da ficção científica (e dos filósofos seus colegas e contemporâneos), Stapledon permaneceu um desconhecido:

«Olaf Stapledon's reputation is something of an anomaly. Stapledon was a philosophical writer who did not think of himself essentially as a writer of science fiction. Yet serious writers and readers of science fiction regard him with awe. [...] Writers and thinkers of the distinction of Bertrand Russell, C. S. Lewis, and H. G. Wells wrote of Stapledon with admiration. Arthur C. Clarke speaks of his influence in his own work. [...] And yet (to complete the anomaly) Stapledon is virtually unknown outside the field of science fiction.» (Goodheart, 1983, p. 78)

Dentro do campo, contudo, a capacidade proteica da sua obra pode ser confirmada pela influência que gerou, por exemplo nos autores mencionados nesse excerto, que tentaram também, a uma escala um pouco mais manejável, fazer uma «história do futuro», caso de Robert Heinlein⁷⁶:

⁷⁶ Noutros, essa ligação nem sempre pode ser provada de forma cabal, mas a «*pulp connection*» – o facto de o conjunto de escritores, editores, e mesmo leitores da «*genre SF*» ser uma comunidade algo fechada – aponta nesse sentido. Pressupondo que a ligação existe, é fácil adiantar outros prováveis «suspeitos» de inspiração em Stapledon: «Cordwainer Smith»

«It [a tabela temporal de Heinlein] is clearly derived from Olaf Stapledon's charts in *Last and First Men* which had also moved the young Arthur C. Clarke to emulation. Stapledon's novel appeared in the U. S. in 1931, to enthusiastic reviews. The book was advertised in Gernsback's *Wonder Stories* of 1913 [*sic*, obviamente o ano é 1931]. This must have stimulated Heinlein's thinking.» (Scholes e Rabkin, 1977, p. 53)

Nem que seja exclusivamente dentro do chamado *ghetto* da ficção científica, a importância de Stapledon é por isso comparável à de Wells, até mesmo pelos seus oponentes:

«Stapledon's creative mythography is as fundamental to modern science fiction as the Wellsian consciousness of space and time from which it sprang. Even C. S. Lewis, philosophical opponent of Wells from a Christian perspective, recognized Stapledon's vision as a completion of Wellsianity. *Star Maker* seems as powerful today as when it was first published, for it has extended the literary experience of space and time as far as the human imagination can reach.» (*idem, ibidem*)

Mas antes de olharmos para essa oposição, que personificaremos em C. S. Lewis, é necessário conhecer o lado mais popular desta «tradição» literária. Wells e Stapledon – e já agora, acrescentemos também pelo menos Verne e Edgar Allan Poe – foram apropriados pela ficção científica «comercial» (a que começou a ser publicada em revistas especializadas na segunda metade da década de 1920) como seus pais fundadores, mas eles próprios nunca escreveram para estas⁷⁷. De resto, esses magazines não surgiram subitamente do nada quando estava decorrido mais ou menos um quarto do século XX. Esse universo da literatura (ou «literatura»?) remonta pelo menos ao século

(Paul M. Linebarger), a «psico-história» de Isaac Asimov na série «Foundation», a série «Okie» de James Blish, compilada em *Cities in Flight*, ou ainda as novelas de Ursula K. Le Guin que fazem parte do «Ciclo Hainish»

⁷⁷ Salientamos a escrita «para», o que deixa de lado as republicações, que no caso de Wells ocorreram ainda durante a sua vida.

anterior, ao tempo das *dime novels*. Deixemos que Brooks Landon (em *Science Fiction after 1900*) nos conduza um pouco:

«the most influential precursors of modern American SF were by writers long excluded from the American canon, writers who churned out dime novels and boys' papers at a prodigious pace. As Franklin elsewhere noted, the dime novel was "the dominant literary form in America" between the Civil War and World War I, with hundreds of millions of copies helping to create a mass audience.» (Landon, 1995, p. 41)

As *dime novels*, como a quase esmagadora maioria da literatura popular – e como hoje em dia os programas e canais de televisão –, são uma escrita que vive da «fórmula», tanto pelo seu modo de produção industrializado (onde escrever não é uma arte e sim um ganha-pão) quanto, e principalmente, pela necessidade de não defraudar as expectativas de um público que as consome como uma distração «suave», não aspirando na generalidade a qualquer tipo de fruição estética. Assiste a estas fórmulas uma espécie de economia de escala que – é de novo reveladora a comparação com a actual tendência nos canais de televisão – propicia a sua arrumação em géneros, que deste ponto de vista não são mais do que conjuntos «frouxamente» coerentes de fórmulas. E à medida que os géneros estabilizam, também as revistas se especializam. Em poucas décadas, aquela que era a regra – revistas de ficção *all-purpose*, como a *Argosy Magazine* – torna-se a excepção.

No caso da ficção científica esta tendência não seria, apesar disso, suficiente no que respeita aos seus conteúdos. Se assim fosse, possivelmente não teria superado a muitíssimo restrita fórmula das chamadas «*edisonades*»⁷⁸, histórias de milagrosos inventores e respectivas invenções que permitem salvar qualquer situação. O impulso que libertaria a SF desde verdadeiro beco

⁷⁸ Thomas Edison, para além de ser a figura histórica que, transformado em verdadeiro mito americano do *self-made man*, serviu de inspiração ao género, serviu também de inspiração a uma das mais longevas personagens das *dime novels*, que se chamava Tom Edison Jr. (cf., p. ex. Landon, 1995, p. 45).

sem saída teve a sua origem, estranhamente, no emigrante luxemburguês Hugo Gernsback, editor de revistas populares de electrotecnia. *De electrotecnia* – note-se bem! –, não de ficção, mas tal não o impediu de começar a publicar as suas próprias histórias (e mais tarde as de outros) nessas mesmas revistas. Quase invariavelmente, tratava-se também de *edisonades*, ou pelo menos de aventuras onde a técnica desempenhava algum papel de relevância: entre 1911 e 1912 publica a sua primeira investida, a novela por episódios *Ralph 124C 41+*, e mais tarde a sua versão das histórias do Barão de Munchausen [*sic*], que entretanto derivaria para uma série de aventuras em Marte.

A publicação de contos em revistas de electrotecnia como a *Modern Electrics* e a *Electrical Experimenter* prosseguiria com esse carácter de complemento ao seu conteúdo principal até que, em 1926, decide publicar um magazine exclusivamente de ficção, da ficção a que inicialmente chamou «*scientifiction*» e que mais tarde rebaptizaria como «*science fiction*». A revista era a *Amazing Stories*; os conteúdos, devido à escassez de escritores, tinham de ser complementados com bastantes republicações de contos de autores como Wells e Verne; quanto à *scientifiction*, esta era definida assim no seu primeiro editorial:

«By “scientifiction” I mean the Jules Verne, H. G. Wells, and Edgar Allan Poe type of story – a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision.» (Hugo Gernsback, cit. in Landon, 1995, p. 51)

Vinda de alguém que, como escritor, praticamente não soube ir além da *edisonade*, a definição consegue ser pelo menos ampla o suficiente para abarcar outros tipos de ficção para além dessa fórmula talvez já demasiado gasta na altura. Mas se a parte em que se refere à «Jules Verne, H. G. Wells, and Edgar Allan Poe type of story» se revela abrangente (tinha de sê-lo, as páginas por encher exigiam-no!), ao invocar a combinação entre «scientific fact and prophetic vision» Gernsback deixa transparecer o quanto era de facto tacaña

a sua concepção⁷⁹. Qual das duas metades da definição melhor reflectia a verdadeira opinião de Hugo Gernsback é algo que hoje pouco importa. Interessa antes olhar para o rumo que tomou o género. O exemplo – a publicação deste novo tipo de revista especializada – foi depressa imitado e superado. Em 1929, Gernsback foi forçado a vender a *Amazing Stories* e outros títulos que entretanto lançara, e apesar de logo ter recomeçado com novas revistas (como a *Science Wonder Stories*) a concorrência era já significativa – e com linhas editoriais suficientemente divergentes da sua – a ponto de se poder separar o género daquele que lhe deu o nome⁸⁰.

Aquilo que hoje se classifica como ficção científica – e, mesmo assim, continua a faltar em muitos casos o consenso, em particular quando um autor não emergiu do circuito da «*genre SF*» – é então um conjunto heterogéneo (no limite, *esquizofrénico*) de títulos relativamente aos quais se averigua, como primeiro sinal de «consciência de classe», se nasceram no *ghetto* (o circuito profissional, onde ainda hoje, mau grado o declínio das publicações periódicas, estas continuam a ser o local onde se descobrem os novos talentos) ou em «berço de ouro»⁸¹. Neste último caso, as obras são à partida

⁷⁹ Que ia ao ponto de sugerir que a «ideal proportion of a scientifiction story should be 75 percent literature interwoven with 25 percent science» (cit. in *idem*, p. 51). Esta tendência normativa voltaria a surgir num agora clássico artigo que escreveu para a *Writer's Digest* de Fevereiro de 1930, intitulado «How to Write "Science" Stories» (Gernsback, 1930). Bastante mais tarde, numa intervenção perante a MIT Science Fiction Society a 25 de Outubro de 1963, afirmou que das nove histórias publicadas no volume de 1962 *The Hugo Winners* – o prémio criado em sua homenagem –, apenas uma (nunca revelou qual) era ficção científica segundo o seu critério; todas as outras seriam meramente *fantasy*. O episódio é mencionado em «The Short History of Science Fiction», de Alexei e Cory Panshin (Panshin e Panshin, 1976-80, pp. 19-29), artigo que termina de modo lapidário: «Science fiction was Hugo Gernsback's dream. We should bury it decently with him.» (*idem*, p. 29)

⁸⁰ O resto da história é mais ou menos conhecido, e não há colectânea de ensaios críticos sobre ficção científica que não tenha pelo menos um que resuma a evolução do género nesse meio que o viu florescer, ao menos do ponto de vista quantitativo. De entre estas, destacamos «The Evolution of Science Fiction as a Publishing Category», que é um dos capítulos da tese de doutoramento de Brian Stableford (Stableford, 1978-87) e «The Magazine Era: 1926-1960», de Brian Attebery (Attebery, 2003).

⁸¹ Com algumas diferenças, em particular na atitude que subjaz às palavras, é também esta a visão de Stanisław Lem em «Science Fiction, a Hopeless Case – With Exceptions», onde afirma que «Science fiction is a "very special case" because it belongs to two distinct spheres

classificadas Literatura, e só muito a custo alguma crítica aceita que lhes seja atribuída a pertença ao género. Às primeiras, o estatuto de «literatura menor» é muitas vezes o suficiente para que lhes seja negada a aspiração a um cânone que não aquele que lhe é exclusivo; às últimas, pretender que sejam *também* SF é confundido com uma despromoção⁸². E há, claro, os muito singulares casos de fronteira: H. G. Wells é simultaneamente «Literatura» e ficção científica; a obras como *1984* de Orwell e *The Inheritors* de William Golding acabou por ser concedido o estatuto de SF sem que perdessem o seu lugar no panteão da «Literatura»; Olaf Stapledon é um órfão da «Literatura» que foi adoptado pela ficção científica. E quase no final da década de 1930 surgiria o primeiro «cavalo de Tróia» do género: uma obra que apenas se assumiu enquanto ficção científica para melhor a criticar de dentro e quase lhe negar, sem apelo nem agravo, o estatuto de literatura. Falamos de *Out of the Silent Planet*, bem como do seu autor, Clive Staples Lewis.

Out of the Silent Planet é o primeiro título da chamada «Space Trilogy» – os outros são *Perelandra* e *That Hideous Strength* – e talvez o mais bem conseguido. Tendo em conta que C. S. Lewis é acima de tudo conhecido pela volumosa série para crianças «The Chronicles of Narnia» e pela sua proximidade com J. R. R. Tolkien, não é de estranhar que esta trilogia (anterior a «Narnia», e publicada entre 1938 e 1945) se aproxime bastante da *fantasy*, tal como essa outra série. Com efeito, a intriga parece, a um nível superficial, inspirada na série «Barsoom», mas com marcianos bem menos

of culture: the “Lower Realm”, or Realm of Trivial Literature, and the “Upper Realm”, or Realm of Mainstream Literature. [...] At this point I want only to propose a practical rule of procedure, which will predict with ninety-eight percent accuracy whether an author will be considered as an inhabitant of the Upper or the Lower floor. The rule is simple and can be stated as follows: if someone starts to write in the mainstream, and the public and critics get to know him by name [...] ([...] so his attempts at science fiction and/or fantasy are regarded as “excursions” or “side leaps”, even if repeated) then that man lives on the Upper floor.» (Lem, 1973a, pp. 47 e 48-49)

⁸² O contrário também é possível, particularmente por parte dos fãs, como o demonstra a famosa frase «Let’s put SF back in the gutter where it belongs», atribuída a Dena Brown, co-editora do *fanzone* – agora revista – *Locus*. A frase é também o nome de um dos capítulos de *Age of Wonders*, de David Hartwell (Harwell, 1984, pp. 239-260).

atraentes do que as voluptuosas princesas de Edgar Rice Burroughs⁸³. Mas *Out of the Silent Planet* não é *sword and sorcery*, e mesmo a sua pertença à ficção científica tem de ser devidamente contextualizada. Ao contrário da tendência mais comum nos *pulp magazines* da época, esta viagem a Marte afirma-se como crítica à entronização da ciência e da tecnologia e, levando às últimas consequências a sua coerência, também uma crítica à SF, ainda que – pelo menos neste primeiro volume – algo renitente. Podemos confirmar esta hesitação – quem sabe se sinal de um pecadilho não confessado de um autor assumidamente cristão? – na sua nota de abertura:

«Certain slighting references to earlier stories of this type which will be found in the following pages have been put there for purely dramatic purposes. The author would be sorry if any reader supposed he was too stupid to have enjoyed Mr. H. G. Wells's fantasies or too ungrateful to acknowledge his debt to them.»
(Lewis, 1938, p. 7)

Contudo, ainda que esta crítica se torne muito menos velada nos volumes seguintes, particularmente em *Perelandra*, aqui a sua presença é suficiente para que se reconheçam alguns dos seus alvos. Expliquemo-lo melhor relembrando um pouco da intriga. Elwin Ransom, a personagem principal, é um filólogo e especialista em literatura medieval (logo, em parte um *alter ego* de Lewis, ou pelo menos o representante do humanismo cristão) que é raptado por dois cientistas e levado numa nave esférica para Marte. Os seus dois raptadores são Devine, seu antigo colega, e Weston, o criador da nave. Enquanto Marte é para estes dois apenas uma potencial fonte de riqueza e de dominação, Ransom, sem nenhum desses motivos mesquinhos a impulsioná-lo, adquire um profundo conhecimento da língua dos habitantes (uma espécie de língua primordial), e especialmente da relação entre a Terra (Thulcandra, o planeta silencioso) e os outros planetas do sistema solar. A

⁸³ E também, pela imparável sucessão de elementos afins ao maravilhoso, na *Voyage to Arcturus* de David Lindsay.

Terra é o «planeta silencioso» porque é o único que, tocado pelo Mal, foi proscrito pelos seres angélicos e diáfanos, os *eildila*, que residem em todo o sistema solar.

O pouco que revelámos é suficiente para perceber que as três novelas foram concebidas como uma enorme alegoria cristã. A Terra é – talvez irremediavelmente – um planeta perdido para um arcanjo maligno; Marte (Malacandra) e Vénus (Perelandra) são ainda paraísos que desconhecem qualquer forma de perversão. Weston e Devine representam portanto uma ameaça, tanto mais significativa quanto é, pelo menos em parte, feita em nome da ciência e da razão ocidental. E se Devine é nesta primeira aventura o típico «pau mandado» mais interessado nos lucros do que no conhecimento (em *That Hideous Strength* terá um papel de maior destaque), Weston começa já aqui a ser caracterizado como figura maligna ou pelo menos cativada por uma ideia pervertida da ciência, o que vem dar ao mesmo. A imagem da ciência que a SF ostentava era, para Lewis, o equivalente «público» dessa mesma perversão; daí que Weston tenha sido concebido à imagem de Hugo Gernsback e, principalmente, de Olaf Stapledon:

«What immediately spurred me to write was Olaf Stapledon's *Last and First Men* and an Essay in J. B. S. Haldane's *Possible Worlds*, both of which seemed to [...] have the desperately immoral outlook which I try to pillory in Weston. I like the whole interplanetary idea as *mythology* and simply wished to conquer for my own point of view what has always hitherto been used by the opposite side.» (C. S. Lewis, in Roger Landelyn Green, *C. S. Lewis*, p. 26, cit. por Aldiss e Wingrove, 1986, p. 205)

Eis como Robert Scholes e Eric Rabkin comentam o facto em *Science Fiction: History, Science, Vision*:

«He was provoked into writing these books [...] by the work of Olaf Stapledon and the pulpy, Gernsbackian science fiction that was developing in America in the thirties. Lewis admired Stapledon's invention but not his philosophy, and he detested the

attitude he discerned behind much of the American science fiction he encountered.

[...]

[B]y giving both Gernsback's and Stapledon's views to the villainous Weston in successive chapters, Lewis glossed over the fact that Stapledon's position is just as far from Gernsback's as his own. For Stapledon was no human-racist either; he was as ready to accept the whole of creation and praise it as Lewis himself. The quarrel between Stapledon and Lewis is much more profound than the one they both have with the human-racist position, and it is more elaborate than we might expect from the caricature of Stapledon's views given in Weston. It is in fact an enactment at the level of two individuals, working in the same fictional territory, of the great quarrel between religion and science that began around the time of Galileo.» (Scholes e Rabkin, 1977, p. 44 e 46)

A ficção científica que segue o trilho aberto por Gernsback será pois, para Lewis, uma espécie de «ciência sem consciência», ou talvez algo ainda mais medíocre (e criticável por isso), algo como uma «técnica sem ciência». A de Stapledon possui, ao invés, uma forma de consciência, mas, ao ser totalmente agnóstica e alheia aos valores cristãos de Lewis, surge-lhe como a verdadeira ameaça:

«Stapledon's position, his emphasis on the growth of Spirit, was regarded by Lewis as more dangerous and no less abhorrent than the attitude of the "little Interplanetary Societies". And Stapledon's terrible creator, the Star Maker, who combines in one being the qualities that Christianity divides into God and Satan, must have seemed to Lewis utterly blasphemous.» (Scholes e Rabkin, 1977, pp. 45-46)

O resultado irônico é que as obras que constituem a «Space Trilogy» (em particular *Out of the Silent Planet*), nunca deixando de ser alegorias cristãs nem *fantasies* elaboradas, devem necessariamente ser classificadas como ficção científica, e reconhecê-lo é também reconhecer a sua pertença a uma muito longa tradição de viagens a locais remotos e misteriosos – se não fosse a exigência de alguma verosimilhança «científica», Malacandra seria apenas Malacandra e nunca Marte –, bem como a uma outra tradição, um pouco mais

recente, em que esses mesmos locais são a representação de sociedades perfeitas. A única hesitação em classificar *Out of the Silent Planet* e *Perelandra* como utopias é a sua inspiração num modelo ainda mais remoto do que o de Thomas More, o do Éden bíblico.

Tal como o próprio C. S. Lewis reconhece, na nota de abertura que citámos acima, quando a literatura se serve de um género para criticá-lo (*para satirizá-lo*, poder-se-ia dizer, e assim ficaria estabelecida ainda outra ligação) de forma subliminar está também a prestar-lhe homenagem, e portanto a reconhecer a sua existência, se não mesmo a sua maturidade. Um género literário que é capaz de olhar para si criticamente é – como se dirá acerca de um ser humano que atingiu a idade adulta – um género que consegue em simultâneo reconhecer as suas fontes e influências mas também a sua autonomia.

O que acabámos de afirmar vai ao encontro do modo como Mark Rose descreve o nascimento e evolução dos diversos géneros literários. Depois de uma fase primária, onde são re combinados géneros anteriores que lhe servem de inspiração, este, entretanto estabelecido, começa a voltar-se sobre si próprio. A coincidência – estatisticamente nada desprezável – entre autores e mesmo títulos que aqui desfilaram obriga a uma longa citação:

«Any genre appears to develop in at least two phases. First, by combining and transforming earlier forms, the genre complex assembles and the idea of the genre's existence gradually appears. Later, a generically self-conscious phase occurs, one in which texts are based on the now explicit form. Thus we can distinguish between primary epic such as the *Iliad* and secondary epic such as the *Aeneid*, which depends upon an established sense of the epic genre. Similarly, we can speak of Theocritus' *Idylls* and Virgil's *Eclogues* as representative of primary and secondary phases of pastoral, or of More's *Utopia* and Swift's *Gulliver's Travels* as representative of primary and secondary phases of utopian writing. All texts require generic models, but whereas More creates his text by combining and adapting such earlier forms as the Platonic dialogue and the voyage narrative, later writers have the *Utopia* itself available as a model and point of departure. Wells's *Time*

Machine, as I have suggested, can be analysed as an adaptation of utopian writing. Indeed, the text explicitly evokes the utopian genre when the traveller remarks that he discovered very little about the practical details of the future world: "In some of these visions of Utopias and coming times which I have read, there is a vast amount of detail about building, and social arrangements, and so forth. But while such details are easy enough to obtain when the whole world is contained in one's imagination, they are altogether inaccessible to a real traveller amid such realities as I found here." *The Time Machine* represents both a late phase of utopian writing and an early phase of science fiction.

Thinking now in terms of primary and secondary texts, it is probably accurate to extend our conception of the genre's formative period into the 1930's – that is, through the work of Zamiatin, Čapek, Stapledon, Huxley, and the early popular writers. C. S. Lewis' *Out of the Silent Planet*, however, represents an example of a writer who evokes and manipulates the expectations of the science-fiction genre itself. Lewis' protagonist, Ransom, has read science fiction, "H. G. Wells and others," and he approaches his voyage to Mars with preconceptions that prove inaccurate.»⁸⁴ (Rose, 1981, pp. 10-11, citação no interior de H. G. Wells, *The Time Machine*)

Detemo-nos aqui, no ponto exacto em que a história da ficção científica começa a ser a *sua* própria história e já não o relato das suas origens. Não que o resto seja amplamente conhecido, por mais que, à superfície, se lhe possam antecipar os avanços; em todo o caso, o terreno onde viria a mover-se pelo menos no meio século que se seguiu ficou no essencial estabelecido neste período formativo. Daí em diante não se pode fazer a história do género sem

⁸⁴ Mark Rose identifica ainda (Rose, 1981, pp. 15-17) uma «fase terciária», a de uma reinterpretação crítica no interior do próprio género em que os «materiais» característicos deste deixam de ser tomados literalmente para passarem a ser metáforas de grande escala – em casos extremos, como no *Ulisses* de Joyce, assimilando todo um género (o épico) como metáfora para a *novel*. Talvez seja esta a ideia que Aldiss (em especial em Aldiss e Wingrove, 1987, p. 4) quer transmitir quando define a ficção científica como *modo* e não como *género*. Uma outra proposta, com claros pontos de contacto – de resto aí explicitados –, mas enunciada algo superficialmente (pelo menos no artigo a que tivemos acesso) vem do artigo de Patrick Parrinder «Science Fiction: Metaphor, Myth or Prophecy?» (Parrinder, 2000, esp. pp. 24-28). Aí, Parrinder discute a existência de uma primeira fase da SF, *profética*, voltada para fora do campo literário e, por isso mesmo, pouco autoconsciente, a que se segue uma fase *mitopoiética*, já com uma autoconsciência do género enquanto tal. As duas irão alternar-se num movimento em espiral até ao ponto em que emerge a fase metafórica, ainda mais profundamente autoconsciente mas como que assimilando o género a partir duma espécie de ponto arquimediano que procura ser-lhe exterior. Voltando a Rose, é de assinalar que, entre os autores que este considera típicos da terceira fase, a metafórica, se encontra Philip K. Dick.

fazer também a das suas tendências e correntes, da sua relação com a situação social, dos seus momentos altos (os seus «clássicos», dos contos às novelas) e, acima de tudo, dos seus autores. Cada um destes elementos poderia por si só constituir um volume, se se quisesse ser suficientemente minucioso. O que não quer dizer que seja impossível reduzir a história da chegada à maturidade do género a um só parágrafo; basta que o parágrafo seja tão certo e tão sintético como o que Lester del Rey escreveu na sua introdução ao terceiro volume da história da SF de John J. Pierce, *When World Views Collide*⁸⁵:

«The simple gadget story was giving way to fiction with a more complex view of the attitudes behind science. Women, though hardly liberated or given fair treatment, were no longer mere objects to be rescued by male heroes from the clutches of monsters. Sentient beings in alien form or from some nonhuman world were not automatically evil and about to invade earth. There was at least the beginning of an end to the xenophobia and chauvinism all too common earlier. The style of writing was beginning to improve, and the emphasis was shifting from mechanism toward a greater interest in the human ways and values as they were exposed to the changing society caused by the spread of new frontiers and new technologies.» (del Rey, 1989, p. xii)

⁸⁵ Totalizando quatro volumes, alguns já citados, todos eles possuem um subtítulo comum: *A Study in Imagination and Evolution* (Pierce, 1987a, 1987b, 1989 e 1994).

III

Dick

Press Enter []

«“Oh, God”, Gordon said with such irritation that the waiter stepped back, his composure gone. Penny laughed out loud, which made the waiter even more uncertain. Even Gordon smiled, and his mood was broken.

Penny’s forced merriment got them through most of the meal. She produced a book from her handbag and pressed it on him. “It’s the new Phil Dick.”

He glanced at the lurid cover. *The Man in the High Castle*. “Haven’t got time.”

“Make the time. It’s really good. You’ve read his other stuff, haven’t you?”

Gordon shrugged off the subject.»

Gregory Benford, *Timescape*¹

O QUE FAZ COM QUE PHILIP K. DICK seja considerado pela *Encyclopedia of Science Fiction* «one of the two or three most important figures in 20th century US sf and an author of general significance» (Stableford e Clute, 1993, p. 328)², tenha sido o primeiro autor do género a merecer um número especial da *Science-Fiction Studies*³ e também o primeiro a ter a honra de uma colectânea com

¹ Benford, 1980, p. 186.

² É interessante comparar a mesma entrada, então apenas redigida por Brian Stableford, na edição de 1979 da *Encyclopedia*. À data, embora Philip K. Dick fosse já um dos autores mais elogiados e sobre quem mais artigos académicos tinham sido publicados, a entrada começava com um relativamente mais modesto «American writer, one of the leading figures of contemporary sf.» (Stableford, 1979, p. 168)

³ Logo a abrir o seu segundo ano de edições: o número 5, datado de Março de 1975. Cf. a bibliografia para a lista de artigos que constam desse volume.

todos os artigos e «breves» publicados nessa revista⁴? Ou, se isso parecer ainda insuficiente, como explicar que Dick seja praticamente o único autor de «*genre SF*» redimido pelo arrasador e ainda influente artigo de Stanisław Lem sobre o estado geral da ficção científica nos Estados Unidos em meados dos anos 70⁵? K. Dick era, segundo Lem, o «visionary among the charlatans», a exceção ao «hopeless case» que a ficção científica americana não conseguira deixar de ser desde o primeiro número da *Amazing Stories*. E no entanto, por mais que o nosso autor possuísse um conhecimento bastante acima do comum dos clássicos, do cânone da Literatura ocidental, o seu *background* literário – o que vinha dos tempos de infância e juventude – era também o dos desacreditados *pulps*. Ou seria apenas uma manobra de ascensão social?

«Phil [Dick]’s friendships with [Robert] Duncan and others encouraged him along mainstream literary paths. His interest in SF fell off correspondingly. [...]

In a 1977 interview, Phil allowed that he had continued to read SF, but that the Berkeley culture of the late forties “required you to have a really thorough grounding of the classics”. An SF fandom was emerging but only “freaks” read SF – who were as ignorant of the classics as the literati were of Robert Heinlein. “I chose the company of those who were reading the great literature because I liked them better as people.” The earliest fans were “trolls”, and “being stuck with them would have been like something in the first part of Dante’s Comedy – up to your ass in shit”.» (Sutin, 1989, p. 57, citações de Dick de uma entrevista a Richard Lupoff, em Novembro de 1977)

⁴ Trata-se de *On Philip K. Dick: 40 Articles From Science-Fiction Studies*. Dado que nos foi facultado o acesso às edições originais da *Science-Fiction Studies*, é essa a referência que consta da bibliografia, e não a da colectânea, apesar de em casos pontuais existirem pequenas diferenças entre o original e a publicação.

⁵ Um primeiro ensaio, «Science Fiction, a Hopeless Case – With Exceptions» (Lem, 1973a) começou por ser um capítulo do seu livro *Fantastyka i futurologia*, tendo sido publicado autonomamente, e em versão algo distinta, na revista *Science Fiction Commentary* de Setembro de 1973. Lem voltou à carga com argumentos equivalentes em «Philip K. Dick: A Visionary Among the Charlatans» (Lem, 1975), escrito para o número da *Science-Fiction Studies* a que aludimos. Esse e outros artigos de Lem terão estado também na origem da polémica que pôs em causa o seu estatuto de membro da Science Fiction Writers Association.

Em todo o caso, havia pelo menos um fascínio – muito anterior à pressão do meio *highbrow* de Berkeley⁶, a cidade onde crescera – com as obras de Jonathan Swift, o que talvez seja um ponto de partida para compreender a dupla polaridade da sua escrita e das suas influências. O primeiro – não prematuro, e sim pueril – ensaio como escritor foi aos catorze anos: uma novela que, sintomaticamente, intitulou *Return to Lilliput*⁷.

Regressando à nossa questão de partida, o que pode justificar a estima (para não dizer veneração) que Philip K. Dick logrou – ainda em vida, mas sobretudo depois da sua súbita morte em 1982 – por parte da comunidade académica, e que aliás não foi tão rápida nem tão plena entre os fãs e os outros profissionais do género? Podemos tentar explicá-lo pela sua biografia, pela sua obra ou pelo contexto social que – pressupõe-se – influencia ambas. Talvez nenhuma das explicações seja só por si suficiente – até porque os nossos objectivos não se reduzem à compreensão de K. Dick enquanto «fenómeno» literário –, mas é insensato prescindir destas, nem que seja como primeira aproximação. Arriscamos começar por uma breve sinopse biográfica, mas não sem antes procurar alguns indícios que ajudem a esclarecer acerca da singularidade deste autor no panorama da ficção científica americana do século XX⁸. As melhores pistas para começar são justamente esses artigos de

⁶ Outra afirmação de Dick, equivalente à anterior, sobre o meio de Berkeley nos anos 50: «SF was so looked down upon that it virtually was not there [...]. Even in Berkeley – or especially in Berkeley – people would say, “but are you writing anything serious?”... To select SF writing as a career was an act of self-destruction [...]» (Philip K. Dick, na introdução a *The Golden Man*, cit. in Robinson, 1982-84, p. 11)

⁷ O manuscrito encontra-se compreensivelmente perdido (ou destruído), mas Dick referiu-se a ele numa ou outra ocasião, como nesta entrevista em 1976: «[T]hey had rediscovered Lilliput, in the modern world, you know, like rediscovering Atlantis, these guys report they’ve discovered Lilliput. But it’s only accessible by submarine because it’s sunk under the water. You’d think even a fourteen year old kid would have a more original idea than that.» (Philip K. Dick em entrevista a Mike Hodel para um programa de rádio em Los Angeles em Junho de 1976, cit. in Sutin, 1989, p. 39)

⁸ Se usamos um qualificativo tão preciso, não é para o tomar no seu sentido mais redutor. Pelo contrário, espera-se que definir Philip K. Dick como «escritor americano de ficção científica do século XX» deixe subentendido que esse é um subconjunto de um conjunto maior, ou a intersecção de diversos conjuntos maiores: «escritor americano de ficção científica», «escritor de ficção científica do século XX», «escritor de ficção científica», «escritor do século XX», e todas as combinações possíveis até chegar à mais lata, que é simplesmente

Stanisław Lem. Na distinção (sociológica, mas com profundas implicações estéticas) entre o «Upper Realm» e o «Lower Realm» da literatura, a ficção científica⁹ ocupa uma singular posição, pois é um dos poucos casos de uma literatura de género que pode aspirar às duas posições:

«Science fiction is a “very special case” because it belongs to two distinct spheres of culture: the “Lower Realm”, or Realm of Trivial Literature, and the “Upper Realm”, or Realm of Mainstream Literature. To the Lower Realm belong the crime novel, the Western, the pseudo-historical novel, the sports novel, and the erotico-sentimental stories about certain locations, such as doctor-nurse romances, millionaire-and-the-playgirl stories, and so on.» (Lem, 1973a, pp. 47-48)

A divisão, fundada na diferença de atitudes entre a literatura como forma de arte e a literatura como mercadoria, chega por vezes a ser abismal, pois produz uma clivagem, uma diferença de estatuto, entre os «escreventes» do «Lower Realm», a quem é à partida vedado o acesso ao nível superior, e os «escritores» do «Upper Realm», a quem são toleradas as digressões por outros registos:

«This is the same situation as is the case of a brothel searched by the police. For simplicity’s sake the nameless, ordinary guests are regarded as customers of the prostitutes, but a prince or a politician defends his presence on the pretext that he descended to these lowest floors of social life because he longed for something exotic, because his fancy took him on such an excursion.» (*idem*, p. 50)

«escritor», pois, segundo o ângulo de visão certo, o que escreveu pode ser considerado «Literatura», sem qualquer outro qualificativo que o restrinja. Isto sem esquecer que por vezes é necessário proceder a essas restrições, como bem o lembra George Slusser em «History, Historicity, Story», num dos números especiais da *Science-Fiction Studies* dedicado a Dick: «My assertions here are simple: Philip K. Dick is an American SF writer. [...] It would seem obvious to study Dick in this context. Yet it is rarely done. Instead, Dick has been taken up by a kind of theoretical internationalism, a mode of criticism that dispossesses writers of all cultural specificity.» (Slusser, 1988, p. 187)

⁹ Mas também a *fantasy*, pois o termo «*fantastyka*» cobre os dois tipos de literatura. Cf. «FANTASY» na *Encyclopedia of Science Fiction* (Stableford e Nicholls, 1993, p. 408)

Seja qual for o modo como se tenta classificar a pertença da SF – em particular a «*genre SF*» americana – a um ou outro destes universos, a conclusão parece ser sempre a mesma: pertence ao nível inferior. Mas será essa categorização definitiva? Aparentemente não: há algo de distinto, pelo menos em potência, no caso da ficção científica:

«Thus science-fiction works belong to the Lower Realm – to trivial literature. Thus sociocultural analysis finally solves the problem. Thus words said about it are wasted; the trial can be closed with a sigh of relief.

But this is not so. [... A ficção científica] is a whore, but a quite bashful one at that; moreover, a whore with an angel face. It prostitutes itself, but, like Dostoevsky's Sonya Marmeladova, with discomfort, disgust, and contrary to its dreams and hopes.» (*idem*, p. 57)

Essa situação de fronteira, que poderia permitir que ficção científica beneficiasse de uma posição singular em todo o campo literário, tem ao invés um efeito pernicioso, em especial no que toca aos autores:

«The best science-fiction novels want to smuggle themselves into the Upper Realm – but in 99.9 percent of cases, they do not succeed. *The best authors behave like schizophrenics*; they want to – and at the same time they do not want to – belong to the Realm of Science Fiction.»¹⁰ (*idem*, p. 58, ênfase nossa)

A posição de Philip K. Dick reflecte, ainda que com as devidas idiossincrasias, a acusação que Lem lança a todo o género. Talvez com uma agravante: Dick não aspirava que os seus contos – e, a partir de certo ponto, também as suas novelas – de ficção científica ascendessem ao estatuto de obras da literatura-com-maiúscula, ao «Upper Realm». Antes aspirava a ser

¹⁰ Idem para as «instituições» no interior do género, que segundo Lem não são mais do que uma imitação («parallel, although not analogous phenomena», como diz na p. 61) do «Upper Realm», com os seus prémios literários, as suas revistas (os *fanzines*), e, mesmo quando num registo *highbrow* e esclarecido, os seus encontros anuais. Quando contudo se observa ao nível da autoridade e dos efeitos dessas instituições sobre o campo, o resultado é ainda mais uma mascarada por comparação com os seus símiles na Literatura Superior.

um escritor do «Upper Realm» com obras afins ao «Upper Realm»; a ficção científica era – ou começou por ser – apenas uma forma de pagar as contas, uma verdadeira vida paralela que não deveria cruzar-se, em nenhum momento, com as aspirações a escritor do *mainstream*. Se, seguindo o argumento de Lem, K. Dick queria «break into the palace where the most sublime thoughts of human history are stored» (*idem*, p. 59), nem por isso deixava de considerar a ficção científica um inquilino da «whorehouse» (*idem, ibidem*) que é o «Lower Realm».

Não devemos adiantar-nos demasiado, mas convém assinalar desde já que Dick é bem capaz de ter tropeçado um dia na solução para este dilema. Ou então – o que é talvez ainda mais plausível – resolveu o dilema sem que se tenha disso dado conta, e viria apenas a tomar essa consciência numa fase bastante tardia¹¹. O próprio Stanisław Lem tê-lo-á, com alguma probabilidade,

¹¹ Cf. a tese de doutoramento de Pamela Renee Jackson, *The World Philip K. Dick Made*, apresentada ao departamento de Retórica da University of California, Berkeley em 1999, tese a que voltaremos noutro capítulo. Aí, e com base no que Dick escreveu na sua última década de vida, em particular a sua *Exegesis*, Pamela Jackson defende que este foi progressivamente tomando consciência de algumas leituras possíveis das suas obras anteriores, assimilando essas mesmas leituras como «alimento» para o que entretanto escrevia. Uma dessas interpretações vai ao encontro da posição de Lem: «the novel [*Ubik*] seems to have drawn the attention of “the authorities”: a category which includes, for him, the FBI, the Soviets, and a group of academics and critics, among them Frederic Jameson, Darko Suvin, and the Polish writer Stanislaw Lem, who have begun writing about his work and corresponding with him. Many of these critics approach his work from a Marxist perspective and Dick finds this unprecedented attention both flattering and terrifying.» (Jackson, 1999, p. 30). Como resultado, «Oddly enough, then, it seems that Dick is really only taking *Ubik* as its Word when he rereads the novel in 1974 and finds God in it.» (*idem*, p. 27). Num registo cujos contornos teológicos só mais adiante perceberemos, dizia Dick: «I restore Gnostic Gnosis to the world in a trashy form, like in *UBIK*.» (cit. in *idem*, p. 66), o que leva Jackson a concluir que «*Ubik* is looking like a god we might call “genre” as well as the brand name.» (p. 70) e que «it is better, writes Dick, to figure out how to live in the world of “trash” than to come up with “dreadful fantasies” about what the world ought to be like.» (*idem*, p. 65). (As citações de Dick são nestes casos sempre retiradas do manuscrito a que intitulou *Exegesis*.) Já Emmanuel Carrère, em *Je suis vivant et vous êtes morts*, defende que a consciência desse facto é, no essencial, muito anterior, remontando ao então inesperado sucesso de *The Man in the High Castle*, quando queria ainda vingar no terreno da literatura *mainstream*: «Now the die was cast: he would be king of his village and not play second fiddle in Rome. [...]»

This seemingly definitive double verdict – science fiction success and mainstream failure – was a blow to his vanity [...], but he was beginning to realize that if he was ever going to prove his mettle, it was going to have to be as a science fiction writer. [...]

compreendido antes mesmo de Philip K. Dick. A fórmula – se, de todo, o termo «fórmula» tem aqui algum cabimento – tem uma desconcertante simplicidade: usar aquilo que de mais desprezível tem a literatura popular e, por um passe de mágica, inverter-lhe o estatuto.

«The novels of both authors [Philip K. Dick e A. E. van Vogt] share the common characteristics that (1) they are composed of trashy parts and (2) they are full of contradictory elements. [...] These works contain local nonsense and a local destruction of values (sense is always to be preferred to nonsense), but this local inroad might aid the construction of a higher sense of the totality. (*idem*, p. 71)

Mas entre Van Vogt e K. Dick, apenas o segundo consegue essa inversão:

«Trash is present everywhere in Dick's books; from time to time, though, in some of his novels, he succeeds in executing a master stroke. I am convinced that he made this discovery unconsciously and unintentionally. He has invented an extremely refined tactic: he uses elements of trash (that is, those degenerate molecules that once had a sacramental, metaphysical value) so that he leads to a gradual *resurrection* of the long-extinct, metaphysical-exotic values. In a way, he makes trash battle against trash. [...] In short, Dick succeeds in changing a circus tent into a temple [...].» (*idem*, pp. 73-74)

No fundo, o processo inverso daquele que tem lugar quando a literatura popular pega naquilo que – nas mãos da Literatura do «Upper Realm» – consegue ser «originally sublime» mas, por um processo de imitação, é «degradingly transubstantiated into kitsch» (*idem*, p. 68). E dado que o *kitsch* pode ser definido como a domesticação e consequente neutralização do sublime, que assim se degrada num mero produto de substituição, a reabilitação só pode ter lugar abdicando de qualquer tentativa de controlo:

Maybe what he had written could only be marketed as science fiction, but it was something no one but he had the capacity to write.» (Carrère, 1993, pp. 74 e 75)

«Dick cannot tame trash; rather, he lets loose a pandemonium and lets it calm down on its way.» (*idem*, p. 82)

Talvez a relação de amor-ódio entre Dick e a SF tenha tido uma importância fundamental na emergência dessa aptidão. A propósito da única – talvez por ser a mais equilibrada – novela *mainstream* que viu publicada ainda em vida, *Confessions of a Crap Artist*¹², o próprio Philip K. Dick admite as contaminações biográficas. A personagem de Jack Isidore representa o estereótipo de quem apenas leu, na infância e na adolescência, o «lixo» da ficção científica e afins, e que por isso acredita nas mais abstrusas teorias e se deixa fascinar pelos factos mais insignificantes ou mesmo inverosímeis. Mas não é a única personagem por onde Dick assoma:

«“Jack is a parody on myself as a teen-ager; his instincts and thoughts are based on my own when I was about 16 years old.” He added: “Nat is based on me but as an adult, whereas Jack is my stunted adolescent side. Nat is mature, but he is psychologically weak, and falls under Fay’s control.”» (Dick, em nota à margem numa cópia de *Confessions...*, cit. in Sutin, 1989, p. 105)

Anne Dick, a sua mulher na altura em que escreveu este amargo retrato da vida conjugal, apenas concordaria com as semelhanças entre Philip Dick e Nathan (Nat), o jovem recém-casado que é seduzido por uma mulher mais velha¹³:

«“Jack Isidore that weird, provincial, sexless fellow with a head filled with garbagy science-fantasy! Phil was about much like Jack Isidore as a bird of paradise is like a bat. Phil was Nat!”» (Anne Dick, in *Search for Philip K. Dick*, cit. in *idem*, p. 107)

¹² O título completo é *Confessions of a Crap Artist, Jack Isidore (of Seville, Calif.): A Chronicle of Verified Scientific Fact, 1945-1959* (Dick, 1959c). A novela foi terminada em 1959, mas só publicada em 1975

¹³ Ainda que pouco nos interessem os *fait-divers* biográficos, este episódio foi de facto vivido por Dick: estava casado com Kleo Apostolides quando ambos conhecem a viúva Anne Rubinstein, vizinha de ambos. Anne Rubinstein viria mais tarde a ser Anne Dick, a sua terceira mulher. Uma diferença importante: Fay, a personagem de *Confessions of a Crap Artist*, não é viúva, ainda que o seu marido se suicide no final.

Independentemente de qual das duas personagens mais se adequa a Philip K. Dick, essa bipolaridade era real, e tanto mais confrangedora quanto, desde que começou a enviar manuscritos para publicação – aproximadamente na viragem entre as décadas de 40 e 50¹⁴ –, tentou trabalhar num duplo registo. Ao longo de toda essa década, alternava esforços entre a escrita de volumosas novelas realistas e os contos (mais raramente *serials* ou *novellas*, de extensão média) de *fantasy* e de ficção científica. Invariavelmente, as primeiras eram rejeitadas por todos os editores, enquanto o material «de género» sempre acabava por encontrar um comprador. Entre o final dos anos 50 e o início de 1960, chegou, como último recurso, a quase abandonar a escrita de SF para canalizar todas as suas energias para o mais prestigiado *mainstream*¹⁵. A rejeição manteve-se.

Há contudo que assinalar dois casos, se não de excepção, pelo menos de fronteira. *Time out of Joint*, escrito entre 1957 e 1958, tinha, nos primeiros capítulos, toda a aparência de uma novela *mainstream*, talvez com umas pinceladas de realismo mágico. A certo ponto, a máscara cai – ao nível da leitura tanto quanto ao nível da intriga – e descobre-se que é afinal uma obra de ficção científica. Pela primeira vez, Philip K. Dick era publicado em *hardback*, apesar de o *blurb* da capa anunciar a obra como «a novel of menace»¹⁶. Enquanto durava a derrocada de desilusões – a rejeição sistemática

¹⁴ Uma vez que só em 1952 começou a ter um agente literário – a Scott Meredith Literary Agency, que manteria até ao final da sua vida –, é praticamente impossível confirmar as datas de escrita e de submissão de tudo o que escreveu anteriormente. Ainda assim, «Roog», o primeiro conto que conseguiu vender, deve ter sido escrito no final de 1951 (foi publicado na edição de Fevereiro de 1953 do *Magazine of Fantasy & Science Fiction*); *Gather Yourselves Together* e *Voices from the Street* – não há acordo entre qual dos dois foi escrito primeiro –, novelas *mainstream*, deverão ter sido completadas pouco antes e/ou pouco depois dessa data.

¹⁵ Para evitar a acumulação de referências, deixamos desde já a indicação de que todos os dados biográficos provêm essencialmente de duas fontes: *Divine Invasions: A Life of Philip K. Dick*, de Lawrence Sutin (Sutin, 1989) e *Je suis vivant et vous êtes morts*, de Emmanuel Carrère (Carrère, 1993). Quando necessário, ou sempre que recorrermos a uma fonte complementar, será feita a devida menção.

¹⁶ Cf, Sutin, 1989, p. 94.

das novelas *mainstream*¹⁷ – arriscaria um subgênero então ainda pouco explorado na SF (e também ele de fronteira), a história de realidade alternativa, para mais com uma premissa nada fácil e ainda «fresca»: o que aconteceria se as potências do Eixo tivessem vencido a II Guerra Mundial? *The Man in the High Castle* – é esse o título – não só foi depressa aceite para publicação¹⁸ como foi a primeira (e única) novela de Dick a ser contemplada com um Hugo Award. A decisão parecia ter-se tomado a si mesma:

«Reviewers treated *High Castle* as a political thriller on the order of *Fail-Safe* [...], sales were poor. [...] But something strange happened. In late 1962 Putnam sold the rights to *High Castle* to the Science Fiction Book Club. And the SF fans saved Phil's ass, talking up *High Castle* so much that in September 1963 it received the highest SF honor: the Hugo Award.

If Phil was in the ghetto, at least he was its king. [...]

Those rejections [das novelas *mainstream*], coupled with the ray of hope of the Hugo, made it official. After seven years, Phil's mainstream breakthrough was formally at an end.

So be it. Phil would move right on to work on an SF novel (the mainstream be damned!) [...]» (*idem*, p. 118)

Na verdade, por mais que as suas aspirações tenham sido frustradas, Philip K. Dick nunca abandonou por completo a ligação ao realismo, mesmo que um realismo quase irreconhecível no hibridismo da sua prosa. Ou, das vezes que o fez, abraçando em exclusivo a ficção científica, as pressões de mercado não impediram que caísse no «Lower Realm», falhando muitas vezes a «transubstanciação» que Stanisław Lem menciona.

¹⁷ O golpe final só teve lugar em Janeiro de 1963, quando o seu agente literário lhe devolve pelo correio, e em definitivo, os manuscritos das novelas realistas que entretanto escrevera: «Meanwhile, the Meredith Agency, weary at last, had returned all of Phil's unsold mainstream novels in one big package that was dumped on his doorstep in January 1963.» (Sutin, 1989, p. 118)

¹⁸ O manuscrito foi recebido a 28 de Novembro de 1961 e a primeira edição, da Putnam, é de 1962, possivelmente ainda do primeiro semestre, pois os direitos foram entretanto cedidos ao Science Fiction Book Club, que publicaria a sua edição ainda nesse ano.

«It cannot be maintained that Dick has evaded all the traps set for him: *he has more defeats than victories in his work*, but the latter determine his rank as an author.

[...]

Dick has adapted to the science-fiction milieu – with positive as well as negative effects. He invented a method to express, with the aid of trash, that which transcends all trash. But *he was unable to withstand to the end the contaminating influence of this quite poisonous material.*» (Lem, 1973a, pp. 76 e 88, ênfases nossas)

E mesmo quando o consegue, é preciso saber procurar o sentido mais profundo que se oculta sob essa camada superficial que é a «*genre SF*»:

«I don't want to say that Dick's novels – even his best, like *Ubik* – are faultless master pieces. The surfaces of his books seem quite coarse and raw to me [...]. I like what he has to say in one chapter more than what a page shows, and that is why his work forces me into fast reading.» (*idem*, pp. 81-82)

Afinal, que melhor elogio pode receber um autor do que ser comparado a Schopenhauer, a Musil, a Robbe-Grillet e a Beckett, como o faz Stanisław Lem neste artigo¹⁹? Ou quando, em «Philip K. Dick: A Visionary Among the Charlatans», começa por apresentar uma imagem ainda mais negativa da SF americana, já não considerada o «“very special case” because it belongs to two distinct spheres of culture» (Lem, 1973a, p. 47), mas sim um género que se vale disso para tentar usurpar o território da verdadeira Literatura:

«American SF, exploiting its exceptional status, lays claim to occupy the pinnacles of art and thought. [...] By being one thing and purporting to be another, SF promotes a mystification which, moreover, goes on with the tacit consent of readers and public.'

[...]

In short, *inter caecos luscus rex* – where there is nothing first-rate, its role will be taken over by mediocrity, which sets itself facile goals and achieves them by facile means.

[...]

¹⁹ E a Kafka em «Philip K. Dick: A Visionary Among the Charlatans» (cf. Lem, 1975, p. 62).

Is creative work without mystification possible in such an environment? An answer to this question is given by the stories of Philip K. Dick.» (Lem, 1975, pp. 54, 55 e 57)

Sem qualquer tipo de condescendência, Stanisław Lem faz remontar a sua apologia à obra de Dick a *Solar Lottery*, a primeira novela que publicou (Lem, 1973a, p. 79), mas, em conformidade com o que dissemos acima sobre o ponto de viragem que ocorreu com *The Man in the High Castle*, os seus exemplos dirigem-se preferencialmente para o que escreveu ao longo dos anos 60²⁰. Por mais que concordemos com o diagnóstico de Lem, é contudo necessário complementá-lo com mais alguma informação biográfica.

Se – numa periodização grosseira – os anos 50 foram a década da busca de caminhos, e também da bipolaridade entre, por um lado, as *stories* e *novelettes* (perto de 80, mais de metade do que escreveu em vida) e, por outro, as novelas realistas, nos anos 60 teve lugar a brutal aceleração no seu ritmo de produtividade, potenciado pelo (ab)uso de anfetaminas – em 1963, completou 4 novelas, 15 *short stories*, *novelettes* e *novellas* (uma, «Cantata 140», seria a primeira parte de *The Crack in Space*), e uma «serialização» («All we Marsmen», adaptação de *Martian Time-Slip*, escrito no ano anterior, a um formato em três «episódios»). Com o final dessa década, e por diversos motivos, a sua produção – entretanto com uma dedicação quase exclusiva às obras de maior extensão – decairia de forma notória. Em 1970 e 1971, por exemplo, praticamente não escreveu e apenas foram editados alguns títulos que já aguardavam publicação. A estagnação repetir-se-ia, por razões muito diferentes, em 1974; daí em diante, em parte porque começava finalmente a receber *royalties* de reedições e de edições em países estrangeiros, mas no essencial por despender muito mais tempo a planear e a refazer – por vezes

²⁰ Não esqueçamos que Lem escreve ainda na primeira metade dos anos 70, período em que Dick, por questões pessoais, que teremos oportunidade de mencionar, foi muito pouco produtivo. As suas análises resumem-se portanto às novelas dos anos 50 e 60, e nem sequer a todas, pois desconhecia algumas.

do zero – as suas narrativas, a produção estabilizou com uma média de uma novela e um máximo de dois contos por ano.

Como é possível perceber a partir desta rapidíssima visão de conjunto da sua obra, não é de todo forçado repartir – pelo menos a um nível preparatório, insistimos – a sua obra em décadas, décadas que coincidem no essencial com o seu equivalente no calendário. Olhemos para elas um pouco mais de perto.

Dos anos 50 já fizemos um primeiro retrato. Dizer que escreveu aproximadamente 15 novelas ²¹ dá uma ideia enganadora da sua produtividade. Dessas, 8 são tentativas mal sucedidas de vingar no *mainstream*: tanto que em três dos casos (*A Time for George Stavros*, *Pilgrim on the Hill* e *Nicholas and the Higgs*) os manuscritos foram perdidos – quase certamente destruídos, mesmo que, ao que tudo indica, reaproveitados para outros títulos que remanescem²². Quase todos os títulos *mainstream* foram completados entre 1956 e 1959, por vezes monopolizando a sua produção anual, o que na prática significa que uma mais adequada caracterização da década obriga a dividi-la em duas metades.

Entre 1950 e 1954 dominam as *short stories*²³, formato onde Philip K. Dick demonstra uma notável produtividade, apesar de não andar muito longe da média dos escritores de SF da época, talvez mesmo abaixo de muitos – algo que de imediato se compreende quando pensamos que menos de cinco cêntimos por palavra²⁴ era o honorário habitual de quem escrevia para os

²¹ Exceptuamos *Gather Yourselves Together* e *Voices from the Street*, que podem ter sido pelo menos começadas ainda nos anos 40, como indicámos em nota acima.

²² As outras cinco novelas *mainstream* são *Mary and the Giant*, *The Broken Bubble of Thisbe Holt*, *Puttering About in a Small Land*, *In Milton Lumky Territory* e *Confessions of a Crap Artist*.

²³ Para simplificar, a não ser quando se torne necessário um grau maior de precisão, referir-nos-emos quer às *short stories* (segundo a convenção adoptada pela Science Fiction and Fantasy Writers of America, uma obra de ficção com menos de 7500 palavras), quer às *novelettes* (entre 7500 e 17500 palavras), e às *novellas* (acima das 17500 mas abaixo das 40000 palavras), apenas como *stories*. Uma excepção – que aparecerá já de seguida – são algumas *novellas* que foram publicados como livro ou como *serial* numa revista, o que autoriza que se lhes seja conferido o estatuto de *novels* mesmo se ficam um pouco abaixo das 40000 palavras.

²⁴ Cf. Sutin, 1989, p. 75.

pulps. Das revistas onde K. Dick foi publicado, destacam-se a *Magazine of Fantasy & Science Fiction* (abreviando, apenas *F&SF*) – Anthony Boucher, um dos seus editores, aceitou-lhe a primeira história e tornar-se-ia um amigo bastante chegado –, a *If*, a *Galaxy* e a *Fantastic Universe*. Em todos os casos, revistas quase contemporâneas da estreia de Dick, isto é, que apareceram depois da II Guerra Mundial, e decididas a alterar o panorama onde a *Astounding Science Fiction* continuaria mau grado a dominar²⁵. Para nos reduzirmos ao essencial, diremos apenas que a inovação que estas publicações procuravam passava por aumentar a qualidade literária, mesmo que à custa da suposta cientificidade das narrativas, e por uma maior aproximação entre a ficção científica propriamente dita e a *fantasy*.

De 1955 a 1959, e como acima referimos, o quase abandono das narrativas de extensão curta – apenas duas histórias completada em 1955 (uma destas reformulada mais tarde²⁶), nenhuma nos dois anos seguintes, e pouco mais até ao final da década. Desiste-se das *stories* e da SF, aposta-se nas novelas e no realismo²⁷.

Apenas um dado baralha esta divisão da década de 50 em duas metades: as obras de ficção científica de extensão mais longa. Ao todo 7, distribuídas pelos anos de 1953 («A Glass of Darkness»/ *Cosmic Puppets*), 1954 (*Solar Lottery* e *The World Jones Made*), 1955 (*Eye in the Sky* e *The Man who Japed*), havendo depois um interregno, tendo sido retomada a actividade em 1957-58 (*Time Out of Joint*) e 1959 (*Dr. Futurity*). Destas, apenas *Eye in the Sky* e *Time Out of Joint* são *novels* no sentido mais restrito, com uma primeira edição como título

²⁵ Quando se olha para o panorama dos magazines e para as respectivas políticas editoriais, depressa se percebe por que razão Philip K. Dick apenas publicou uma *story* para a *Astounding*, «Impostor».

²⁶ Respectivamente «The Unreconstructed M» e «Recall Mechanism», esta reescrita em 1958.

²⁷ A aparente necessidade de optar não deveria sequer ser imputada a Philip K. Dick, mas sim às pressões do próprio mercado. Pelo contrário, Dick tentou o que poucos ousaram; confirmo-o Kim Stanley Robinson, na sua tese *The Novels of Philip K. Dick*: «there were certainly no texts that bridged the gap between the great realist masters and the stories being written for the American science fiction magazines. As a writer Dick was forced to make a choice, and yet he didn't. Instead he followed a "double track", writing both realist novels and science fiction sort stories.» (Robinson, 1982-84, p. 1, ênfases nossas)

autónomo. Todas as outras foram publicadas na colecção «Ace Double» no formato *dos-à-dos*, isto é, duas histórias completas num *paperback* com duas capas rodadas 180 graus entre si. *Cosmic Puppets* – a primeira destas a ser escrita mas não a primeira a ser publicada, e que é muito mais *fantasy* do que SF – começou aliás por surgir na revista *Satellite* com o título «A Glass of Darkness», só depois passando a livro, com ligeiras alterações. O termo «longas» é portanto muito relativo (ao contrário das obras *mainstream*, verdadeiramente extensas), mas o facto é explicável por se tratar ainda dos anos de formação de K. Dick, e acima de tudo devido às características do meio profissional. Dick não era um nome suficientemente forte (se é que alguma vez o foi) para que lhe fossem encomendadas *novels*, e o mercado era ainda dominado pelo circuito dos magazines, com pontuais e cautelosas republicações em *paperback*²⁸, o que só viria a alterar-se na década seguinte.

Entramos assim nos anos 60. O ano inaugural dessa década assemelha-se em tudo ao período imediatamente anterior. Philip K. Dick faz pequenas revisões a uma *novella* pouco inspirada que havia saído anos antes na revista *Future*, e esta é reeditada em mais um «Ace Double» – falamos de *Vulcan's Hammer* –; o resto das suas energias é canalizado para duas últimas incursões realistas antes de renunciar a elas definitivamente, *The Man whose Teeth were all Exactly Alike* e *Humpty-Dumpty in Oakland*. Como nos outros casos, só seriam editadas *post-mortem*, embora Dick tenha incorporado alguns pormenores em novelas de SF²⁹. 1961 é o verdadeiro ano da viragem, ou melhor, da decisão de dedicar-se exclusivamente à ficção científica. O sucesso de *The Man in the High Castle* (apesar de só ter sido publicado no início do ano seguinte) é a explicação mais plausível. Alguns factos aparentemente

²⁸ É também o caso da sua primeira colectânea de contos, que sai em 1955 com o título *A Handful of Darkness*.

²⁹ Por exemplo, a caveira dum suposto Homem de Neandertal de *The Man whose Teeth were all Exactly Alike* (aí uma fraude), é a inspiração para os *chuppers* de *The Simulacra*.

dispersos – esta é uma daquelas situações em que talvez tenhamos de entregar qualquer tentativa de explicação ao acaso – apressaram essa decisão.

Na década de 50 havia surgido em edição americana, com um prefácio de Carl Jung, o milenar *I Ching*, ou *Livro das Mudanças*, que gozou de algum sucesso, em especial na Califórnia onde K. Dick vivera a maior parte da sua vida:

«By summer 1961 he was consulting it at least once a day and had even dreamed of Chinese ages superimposed upon each other, whom he believed to be the many authors who had contributed to the *I Ching* over the centuries.» (Sutin, 1989, p. 109)

E em 1955 Ward Moore publicara *Bring the Jubilee*, uma história de «realidade alternativa» em que os Estados da Confederação tinham ganho a Guerra da Secessão americana. Philip K. Dick, um apaixonado pela história recente da II Guerra Mundial (que afinal coincidiu com a sua adolescência), decidiu tentar esse subgénero ambíguo (realismo «fantasiado», ficção científica ou simplesmente *fantasy*?) não só com a premissa «E se os Aliados tivessem sido derrotados?» como acrescentando-lhe ainda a aleatoriedade do *I Ching* (usado pelas personagens tanto quanto, a acreditar no seu relato, por Dick à medida que procurava fazer avançar o *plot*³⁰), e ainda a criação artesanal de peças de joalharia, a ocupação da sua mulher (e em parte também um *hobby* de Dick) na altura da escrita. A história da publicação de *The Man in the High Castle*, que resumimos acima, é mais uma prova da ambiguidade que inicialmente girou em seu torno. A editora Putnam começou por não «etiquetar» o livro como ficção científica, mas foi a comunidade de fãs do género que alimentou as vendas, em especial quando os direitos foram

³⁰ É pelo menos questionável se este foi sempre honesto nos lançamentos do *I Ching* – os seus oráculos parecem por vezes demasiado perfeitos no contexto narrativo para não terem sido escolhidos intencionalmente. O caso mais óbvio é o final do livro, quando surge o hexagrama «Verdade Interior», que leva as personagens (e o leitor) a concluir que aquela realidade é falsa. Cf., para uma interessante discussão da relevância deste hexagrama, «Redemption in Philip K. Dick's *The Man in the High Castle*», de Lorenzo DiTommaso (Tommaso, 1999).

cedidos ao «Science Fiction Book Club»³¹. E no ano seguinte, o prémio Hugo para melhor *novel* de ficção científica: se *High Castle* começara por ocupar as franjas do género, por essa altura estava no seu centro.

O mesmo para Philip Dick, que em 1962 já só escrevia SF. «A. Lincoln Simulacrum»/ *We can Build You*, ainda entre o género e o *mainstream*, foi rejeitado (só seria publicado no final da década como *serial*, para mais com um final acrescentado por outro autor), mas *Martian Time-Slip* não demorou a encontrar comprador. No ano seguinte a produtividade dispararia, alternando as sucessivas novelas (*Doctor Bloodmoney*, or *How We Got along after the Bomb*, *The Game Players of Titan*, *The Simulacra* e *Now Wait for Last Year*) com uma boa dose de *stories*, algumas delas com material que ia reaproveitando para as obras de maior fôlego, ora de imediato («Novelty Act» surge em *The Simulacra*; «Stand-By» e «Cantata 140» são retomados em *The Crack in Space*), ora ficando na gaveta para ocasião posterior, por vezes sendo aproveitado pouco mais do que a ideia («The Days of Perky Pat» para *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*; «What the Dead Men Say» para *Ubik*; «The Little Black Box» para *Do Androids Dream of Electric Sheep?*). Se em 1964 parece abrandar, tal deve-se essencialmente a ter deixado de lado as *stories* (daí em diante uma ocupação apenas pontual), concentrando-se nas *novels* ou quando muito em *novellas*. Deste ponto de vista, o ano é ainda mais preenchido do que o anterior, contando-se 5 novelas completas (*Clans of the Alphane Moon*, *The Crack in Space* – a segunda metade, pois a primeira é «Cantata 140» –, *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, *The Zap Gun* e *The Penultimate Truth*) e duas «quase-novelas» publicadas em revistas («Project Plowshare» é uma versão incompleta de *The Zap Gun*, «The Unteleported Man» será alvo de um pedido de passagem de *novelette* a *novel* no ano seguinte, por parte de Donald W. Wollheim, da Ace Books). Só em 1965 o ritmo se reduz, e curiosamente

³¹ Uma espécie de «Círculo de Leitores» exclusivamente dedicado ao género.

voltam a predominar os trabalhos para revistas³², ainda que de modo geral se tratem de histórias de extensão média. A única novela é *Counter-Clock World*, mas no ano seguinte a cadência seria retomada.

1966 é o ano de duas novas gemas preciosas – *Do Androids Dream of Electric Sheep?* e *Ubik* – onde a temática da entropia (ou o «trash» que, abandonado a si, «lets loose a pandemonium», recordando as palavras de Stanisław Lem) recebe um tratamento insuperável. A acompanhar tais gemas, uma pequena pérola, o conto «The Electric Ant». O pouco que resta teria pouca relevância; apesar duma interessante incursão na literatura de SF para crianças, *The Glimmung of Plowman's Pocket* (que só seria publicado postumamente e com um outro título), resta *The Ganymede Takeover*, escrito em colaboração com Ray Nelson, sofrível apesar de se perceber Dick como a voz dominante, e uma micro-história para o *fanzine Niekas*, quase um manifesto contra a introdução que Harlan Ellison fizera a «Faith of our Fathers» na sua colectânea *Dangerous Visions*³³.

Em 1967, a intermitente tendência para a depressão triunfa, devido à acumulação de problemas com as finanças, problemas pessoais e problemas com amigos chegados, como Maren Hackett, que se suicida em Junho desse ano³⁴. A agravar, a dependência das anfetaminas torna-se mais aguda: até aí recorria apenas a médicos e à sua capacidade para simular todos os sintomas de quem precisa de estimulantes; nos anos que se seguiriam, e até à sua desintoxicação, passa a obter as «*speed pills*» junto de traficantes, e a sua casa

³² Ou, no início de 1966, «Faith of our Fathers», para a polémica colectânea de Harlan Ellison *Dangerous Visions*.

³³ Nessa introdução – não esqueçamos que estávamos em meados dos anos 60 –, Harlan Ellison descreve a história como «the result of [...] a hallucinogenic journey» (Ellison, 1967, p. 172) e que a fonte de inspiração para Philip K. Dick eram «His experiments with LSD and other hallucinogens, plus stimulants of the amphetamine class» (*idem*, p. 168); K. Dick é descrito ainda, o que poderá ter sido a gota de água, da seguinte forma: «Although portly, bearded and married, he is a confirmed girl-watcher.» (*idem, ibidem*)

³⁴ Maren Hackett era mãe de uma das suas mulheres, Nancy Hackett, e amante do bispo episcopaliano James Pike, com quem Philip Dick tinha longas discussões teológicas. Ambos seriam a inspiração para *The Transmigration of Timothy Archer*, a última novela que completou, já nos anos 80, e que voltaremos a referir num capítulo posterior.

torna-se progressivamente um local de encontro de dependentes das mais variadas substâncias. Ainda assim, em 1968 consegue terminar *Galactic Pot-Healer*, que prova a sua capacidade para uma comédia negra de proporções galácticas, mau grado a sua periclitante situação pessoal, bem como *A Maze of Death*, que tinha começado no ano anterior. A sua presença no Baycon, o encontro anual de fãs e escritores, foi outro dos poucos momentos altos nesse ano³⁵. Em 69, contudo, apenas uma novela que – não fossem algumas qualidades escondidas – é quase um regresso ao tempo da «escrita a metro»: *Our Friends from Frolix-8*.

A década de 60 é, apesar da íngreme queda de produtividade e de qualidade nos anos finais, a mais consistente no conjunto da obra de Philip K. Dick. É certo que os títulos mais memoráveis (nem que seja porque são os que costumam merecer de forma unânime a aprovação da crítica) alternam com outros que aparentemente serviram apenas para «cumprir calendário» – ainda que alguns destes possam aqui e ali ser reabilitados por leituras um pouco mais atentas. 1964 pode servir-nos de ilustração: *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* é quase unanimemente considerado uma das suas obras-primas³⁶, *Clans of the Alphane Moon* e *The Penultimate Truth* são de modo geral consideradas medianas, e *The Crack in Space* e *The Zap Gun* surgem no fundo das listas de preferências. Mas mesmo novelas mais fracas como estas últimas possuem um grau de complexidade e um potencial para a interpretação acima dos *potboilers*³⁷ da década anterior. Também as preocupações temáticas começam então a ser outras, ou talvez comecem finalmente a ser aquelas que

³⁵ Apesar de esse encontro ter ficado conhecido como «Drug Con» – e ser de acreditar que Dick tenha tomado a droga dissociativa fenciclidina ou PCP (um tranquilizante para animais, também conhecido como «pó de anjo»), pensando que se tratava apenas do componente activo da marijuana em estado puro (cf. Sutin, 1989, p. 162)

³⁶ Prescindimos por agora das referências que o provam; nos momentos devidos será mencionada toda a literatura crítica a que tivemos acesso.

³⁷ Segundo o Merriam-Webster, «a usually inferior work (as of art or literature) produced chiefly for profit». A expressão é muito comum na literatura de género, marcada que é pela sua dependência do mercado. A definição pode ser encontrada na versão *online* do dicionário, in <http://www.m-w.com/cgi-bin/dictionary?book=Dictionary&va=potboiler&x=0&y=0>.

estimulavam a sensibilidade de K. Dick, e já não os lugares comuns do género. Apenas como exemplo – escolhemos propositadamente uma novela mais negligenciada – podemos mencionar o caso de *The Zap Gun*³⁸. A novela foi encomendada pelo editor da Pyramid Books, que propôs a Dick que a escrevesse a partir desse título, já definido e registado. Apesar de a ter escrito em paralelo com *The Penultimate Truth*, de se ter socorrido de intrigas de pelo menos dois contos seus dos anos 50 («War Veteran» e «War Game»), e de saber que era escusado tentar grandes voos numa «novela-a-pedido», nem por isso deixou de lhe conferir um tom irónico inconfundivelmente dickiano³⁹, com armas que afinal são meros objectos domésticos e *designers* de armamento que vão buscar as suas ideias mirabolantes (e inofensivas), mas sem que disso tenham consciência, a livros de banda desenhada.

Mas à medida que os anos 60 se aproximavam do final, este tom *light* vai escasseando tanto ou mais do que a sua produtividade. A década seguinte não poderia começar pior. Abandonado por Nancy Hackett, a quarta mulher, e entregue à depressão e à dependência das anfetaminas, com a casa constantemente cheia de toxicodependentes, é admirável que tenha de todo conseguido redigir uma primeira versão de *Flow my Tears, the Policeman Said*, que abandona, esgotado, em Agosto de 1970. Em Maio de 1971 os familiares levam-no para internamento psiquiátrico, que será episódico (apenas três dias); o médico prescreve-lhe ansiolíticos. Escreve apenas um conto, no final do ano, que permanecerá inédito em vida, «Cadbury, the Beaver who Lacked». Em 1972, em parte amparado emocionalmente por uma nova companheira temporária, é de novo convidado a participar num encontro, desta vez em Vancouver, no Canadá. Escreve «The Android and the Human»,

³⁸ Cf. Sutin, 1989, pp. 303-304.

³⁹ E, por que não, também swiftiano e sterniano. O título definitivo que lhe deu excede nalgumas palavras o curto *The Zap Gun*, passando a *The Zap Gun: Being That Most Excellent Account of Travails and Contayning Many Pretie Hysteries by him Set Foorth in Comely Colours and Most Delightfully Discoursed Upon as Beautified and Well Furnished Divers Good and Commendable in the Gesiht of Men of that Most Lamentable Wepens Fasoun Designer Lars Powderdry and Nearly Became of Him Due to Certain Most Dreadful Forces*.

o ensaio que aí apresenta, e decide não regressar aos Estados Unidos. Mas a euforia com Vancouver dura pouco tempo, a depressão volta a instalar-se, e tenta o suicídio. Em fase ascendente de humor, decide fazer uma cura de desintoxicação, e apesar de o centro que contacta, chamado X-Kalay, apenas aceitar dependentes de heroína, a sua simulação é convincente e é admitido. Numa carta escrita durante as *apenas* três semanas que aí passou⁴⁰, afirmava:

«I at last have a home, a real home, a family, a real family, and am beginning to develop a meaningful, goal-oriented life» (carta a Ursula K. LeGuin, datada de 14 de Março de 1972, cit. in Sutin, 1989, p. 193)

Noutra carta, a imagem seria um pouco diferente:

«The problem here [no centro de desintoxicação], I think, is that there is so much aggression, so much hostility, sadism and general anti-social violence in this people [os outros pacientes] [...]. They have not guessed what you are; they have guessed what you *fear* [...] He [*the X-Kalay resident*] is not broken down into nothing and then rebuilt; the new personality is erected on his fantasy worst self.» (carta a «Sue», datada de 5 de Abril de 1972, cit. in *idem*, pp. 193-194, elipses em itálico já na fonte)

Logo regressa aos Estados Unidos, onde um professor da Cal State Fullerton lhe propõe que deposite os seus manuscritos na biblioteca desta universidade. Nesse ano escreve apenas um ensaio, muito pessoal, «The Dark-Haired Girl», que, como noutros casos já referidos, também só seria publicado postumamente. O regresso tímido à escrita de ficção ocorreria no ano seguinte, 1973, com os contos «A Little Something for us Tempunauts» e «The Pre-Persons» (o primeiro no início do ano, o outro no final), mas acima de tudo com a retoma e finalização de *Flow my Tears, the Policeman Said*, suspenso desde 1970. Consegue ainda publicar uma nova colectânea de

⁴⁰ Esteve no X-Kalay entre o final de Março e meados de Abril de 1972.

contos, *The Turning Wheel and Other Stories*, apesar de todas as histórias aí presentes serem datadas dos anos 50⁴¹.

O ano mais singular da vida de Philip K. Dick é 1974. Não tanto pelo que escreveu – apenas concluiu uma adaptação ao cinema de *Ubik* que nunca seria aproveitada⁴² – mas sim pelos acontecimentos que influenciariam tudo o que iria produzir daí em diante. Em Fevereiro, algumas semanas depois do tratamento a um dente do siso infectado (para a anestesia tomou pentotal de sódio e foram-lhe receitados analgésicos para o período de convalescença) e de uma automedicação com doses excessivas de vitamina C, começou a ter alucinações espontâneas que se prolongariam pelo menos até ao final de Março e que regressariam pontualmente noutras ocasiões. Philip K. Dick afirmou ter ouvido mensagens em grego antigo (a língua do Novo Testamento) e também em latim, ter visto uma sucessão de padrões geométricos que se assemelhavam a quadros de Kandinsky e Paul Klee, feixes de luz cor-de-rosa e outros efeitos similares. A experiência – e em particular o longo período de reincidências, mais de um mês – levou Dick a tentar dar-lhes um sentido, uma explicação que, por frágil que fosse, lhe permitisse compreender o que a tinha causado⁴³. Encontrou (ou melhor, engendrou) justificações prosaicas, como a da simples interacção entre os medicamentos que ingerira, mas as que mais o atraíram foram as que remetiam para o género ficcional em que se especializara – por exemplo, que estaria a ser contactado por uma entidade extraterrestre, possivelmente artificial ou

⁴¹ Tendo em conta que Philip K. Dick contava já com outras três colectâneas (*A Handful of Darkness* (1955e), *The Variable Man and Other Stories* (1957b) e *The Preserving Machine & Other Stories* (1969b)), pela primeira vez não havia histórias escritas nos cinco anos – nem mesmo na década – imediatamente anteriores.

⁴² Se tivesse vingado, o filme deveria ter sido realizado pelo francês Jean-Pierre Gorin, ligado a Jean-Luc Godard (cf. Butler, 2000a, p 82).

⁴³ Teremos também oportunidade de regressar à sua experiência. Aqui deixamo-la bastante resumida.

cibernética –, e, acima de tudo, as de índole teológica⁴⁴, ou, por vezes, uma inusitada combinação de todas estas explicações.

Como acabámos de dizer, tudo o que depois escreveu passou a ter a marca desta experiência e da(s) respectiva(s) interpretações – aliás, o que escreveu de mais volumoso foi um manuscrito, a sua *Exegesis*, exclusivamente composto por essas tentativas de compreensão. Durante os quase oito anos em que foi acrescentando entradas à *Exegesis*, isto é, até à sua morte em 1982, acumularam-se cerca de 8000 páginas. Também a ficção teve o estigma⁴⁵ dessa exegese pessoal. Em 1975 num primeiro conto (inédito em vida), «The Eye of the Sybil» e, em muito menor grau, em *Deus Irae*, novela que começara a escrever cerca de onze anos antes e que só conseguiu completar com a colaboração de Roger Zelazny (facto curioso: Zelazny foi convidado porque na altura Dick precisava de alguém com conhecimentos na área teológica). A *Scanner Darkly*, do mesmo ano, é talvez a novela onde a experiência «2-3-74»⁴⁶ menos interferiu, apesar do título inspirado numa passagem bíblica da Primeira Carta de Paulo aos Coríntios (1 Co, 13:12) que já acompanhava Dick desde o *working title* de *The Cosmic Puppets*. Em vez disso, a novela é um retrato da *drug culture* dos anos 60, apesar de transposto para um futuro próximo e revestido com alguns *topoi* da ficção científica.

Essa seria, aliás, uma outra nova tendência na escrita de Dick. Nos anos 50, rejeitavam-lhe o *mainstream* enquanto acolhiam a SF; nos anos 60, optou pela ficção científica em regime de exclusividade; depois da primeira metade – digamos que desperdiçada – da década de 70⁴⁷, descobriu uma forma original de combinar a escrita de género com umas pinceladas de realismo ou,

⁴⁴ Convém aqui mencionar que Dick, apesar de uma formação que oscilou entre um puritanismo mitigado e um quase ateísmo, enveredou pela Igreja Episcopal quando estava casado com Anne Dick, em parte – o criminoso volta sempre ao local do crime – devido à visão de uma máscara nos céus (que seria, de resto, a inspiração para a personagem de Palmer Eldritch). Cf. Sutin, 1989, pp. 126-128.

⁴⁵ Palavra tanto mais adequada quanto pensamos em *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*.

⁴⁶ Foi esse o nome que K. Dick lhe deu, por ter decorrido nos meses de Fevereiro e Março.

⁴⁷ Ou talvez já durante esse período, como o deixam transparecer algumas passagens quase *mainstream* de *Flow my Tears, the Policeman Said*.

à medida que entrávamos nos anos 80, de combinar a escrita realista com umas pinceladas de ficção científica. E, em qualquer dos casos, deixaria de escrever ao ritmo das décadas anteriores: nem tanto pela recusa das anfetaminas quanto pelo relativo ainda que vacilante conforto financeiro (impensável ainda meia dúzia de anos antes) e pela vontade de se dedicar mais a fundo a cada uma das novelas que ia lentamente escrevendo.

Aquela que mais releva da sua experiência de 74 é *VALIS*, que teria de aguardar um longo processo de maturação. A primeira versão, *Valisystem A* (postumamente publicada como *Radio Free Albemuth*, o nome pelo qual é agora conhecida) não foi aceite pelo editor, que pedia algumas revisões pontuais. Em vez disso, K. Dick pôs de parte o que tinha escrito (e completado em Agosto de 1976) e só no final de 1978 apresentou a versão final. Pelo meio, mais uma colectânea (*The Best of Philip K. Dick*), enquanto escrevia a introdução para uma outra (*The Golden Man*), um ou outro ensaio, e uma história que permaneceu inédita. Em 1979, mais dois contos e a tentativa de reescrita de *The Unteleported Man*, a *novelette* de 1964 cuja expansão para *novel* havia sido na altura recusada. O interesse neste novo projecto é intermitente, embora seja hoje possível perceber que as alterações que chegou a fazer, para além de uma reordenação dos capítulos, incluíam a recepção, por parte do protagonista, de uma mensagem subliminar como a que Philip K. Dick atribuía à sua experiência⁴⁸. A sua atenção foi no entanto desviada por um novo projecto, uma novela complementar de *VALIS* (objectivo que seria alargado a uma trilogia), inicialmente chamada *Valis Regained* e com *The Divine Invasion* como título final. Completá-la-ia em Março de 1980.

Esse seria também o ano de um inesperado regresso às *stories*, já não para os velhos *pulps* (poucos restavam, aliás) e sim para a prestigiada *Playboy*

⁴⁸ Esta nova versão foi publicada no Reino Unido, em 1984, com o título *Lies, Inc.*, mas devido a algumas páginas perdidas do manuscrito (Dick falecera entretanto), as passagens de ligação, cobrindo essas lacunas, foram escritas por John Sladek. Só em 2004 surgiria uma versão – americana – com as páginas entretanto encontradas pelo executor do seu espólio, o jornalista Paul Williams, no meio do manuscrito de *Do Androids Dream of Electric Sheep?*

(«Frozen Journey», hoje conhecido como «I Hope I Shall Arrive Soon») e para a *Omni* («Rautavaara's Case»), uma das representantes de uma nova geração de revistas de ficção científica. Philip K. Dick era agora um nome sonante, dentro mas também fora do género, finalmente à espera de uma adaptação para o cinema de *Do Androids Dream...?* (seria o influente *Blade Runner*). Nem sempre os contos se destinavam à publicação («Strange Memories of Death» e «Fawn, Look Back» permaneceriam inéditos), mas pelo menos serviam para mudar ocasionalmente de registo enquanto compunha o terceiro volume da trilogia de *VALIS* (ainda que «descentrado» do ambiente gerado pelos anteriores), *The Transmigration of Timothy Archer*. Muito mais do que *A Scanner Darkly*, esta é uma descarada – no bom sentido, obviamente – incursão pela literatura realista. O prestígio que adquirira no género, e que começava a transbordar para fora dele (em particular em países como França), permitia agora esse risco. Caracterizar a novela como a fecho de uma trilogia ajudava a lançar ainda mais a confusão⁴⁹. Enquanto aguardava pela publicação, tinha já um nome para uma outra novela, *The Owl in Daylight*. Um nome e inúmeras intrigas algo inconsistentes entre si, como o demonstra a correspondência e uma série de entrevistas que concedeu no início de 1982⁵⁰, mas em qualquer das suas descrições tudo apontava para mais uma encarnação de *VALIS*.

Nem *The Owl in Daylight* seria escrito nem Philip K. Dick assistiria à edição de *The Transmigration of Timothy Archer*. A 18 de Fevereiro de 1982, dia em que tinha marcada uma consulta médica, sofre um acidente vascular. Apesar de então viver sozinho, a sua ausência à consulta foi notada, e o socorro chegou a tempo de ser internado no hospital. Mas aí, seguiram-se

⁴⁹ Nos Estados Unidos, a primeira edição foi a da Timescape Books, uma *label* dedicada à SF e, marginalmente, à *fantasy*. E ainda hoje a edição portuguesa – das Edições Europa-América – está incluída numa colecção de ficção científica. Quantos leitores «exclusivistas» do género se terão sentido defraudados?

⁵⁰ Publicada como *What if our World is their Heaven: The Final Conversations of Philip K. Dick* (Lee e Sauter, 2000, esp. as pp. 74-83 e boa parte da entrevista gravada a 15 de Janeiro de 1972, nas pp. 87-140). Cf., para as versões discordantes, Sutin, 1989, pp. 281-282; e Butler, 2000a, p. 72.

outros episódios vasculares, e a 2 de Março uma falha cardíaca pôs fim à sua vida; o seu maior legado seriam as mais de 40 novelas e cerca de 130 contos que escreveu.

The Cold Equations

«“Hmmm, what discipline does that art pertain to, Brother? What is its genus, species, property, and difference? Or is it an ‘accident’?”

Jeris was becoming pretentious in his sarcasm, Francis thought, and decided to meet it with a soft answer. “Well, observe this column of figures, and its heading: ‘Electronics Parts Numbers’. There *was* once, an art or science, called Electronics, which might belong to both Art and Science.”

“Uh-huh! Thus setting ‘genus’ and ‘species’. Now as to ‘difference’, if I may pursue the line. What was the subject matter of Electronics?”

“That too is written”, said Francis [...] “The subject matter of Electronics was the electron”, he explained.

“So it is written, indeed. I am impressed. I know so little of these things. What, pray, was the ‘electron’?”

“Well, there is one fragmentary source which alludes to it as a ‘Negative Twist of Nothingness’.”

“What! How did they negate a nothingness? Wouldn’t that make it a somethingness?”

“Perhaps the negation applies to ‘twist’.”

“Ah! Then we would have an ‘Untwisted Nothing’, eh? Have you discovered how to untwist a nothingness?”»

Walter M. Miller, Jr., *A Canticle for Leibowitz*¹

NO CAPÍTULO ANTERIOR, a conveniência – mas também uma vaga noção de que a «teoria» encaixava nos factos – ditou que dividíssemos toda a produção de Dick segundo as delimitações do calendário em décadas. Embora, por mero

¹ Miller, Jr., 1959, p. 72.

fruto do acaso, se confirme uma quase coincidência de alguns pontos fundamentais de viragem na sua escrita com as mudanças de década, constatámos também que era muitas vezes necessária uma análise mais fina. E se imaginar cada década cortada a meio por dois períodos de cinco anos parece ser à primeira vista suficiente, quando se observa mais de perto, cada obra singular pode exibir diferenças significativas relativamente à anterior, ao mesmo tempo que sobressaem semelhanças com outras que foram escritas quase vinte anos antes ou seriam escritas outros tantos anos depois. E cada perspectiva de observação pode ditar – e a cada uma a sua verdade, dentro dos limites do razoável – um diferente alinhamento dos dados, um diferente agrupamento dos «átomos» (os contos e as novelas) em *clusters*, temáticos ou de outro tipo, levando a diferentes conclusões acerca do conjunto da obra. O que acabámos de afirmar tanto se aplica à obra de Philip K. Dick quanto à de qualquer outro escritor, seja qual for o género em que se destacou. No caso de Dick, a sua extensa produção (apesar de ultrapassada por bastantes outros autores do género²) torna a tarefa um pouco mais difícil – quanto mais títulos, mais formas de abordar a obra e de classificá-la, pelo menos em teoria –, mas a estima que granjeou no meio académico talvez acabe por nos facilitar o trabalho.

Perante esta exigência de «arrumar a casa», isto é, de não partir para a análise da obra de Philip K. Dick sem antes nos munirmos de algum tipo de critério classificativo ou de periodização – ou ambos em concomitância, se possível –, depressa encontramos quem já o tenha tentado. Uma das propostas é a de Patricia Warrick, que em *Mind in Motion: The Fiction of Philip K. Dick* arrisca esse misto das duas abordagens, lógica e cronológica. O seu critério algo «psicologista» (essa é talvez a sua «*hidden agenda*») faz com que

² O primeiro nome que ocorre à memória é o de Robert Silverberg, actualmente com mais de 80 títulos de ficção científica e bastantes mais se incluirmos outros géneros, incluindo o *softcore*. *Shorts* são cerca de 450, três vezes e quase meia mais do que o que escreveu K. Dick. (Uma adequada fonte de informação é o seu *site* «quase-oficial», <http://www.majipoor.com/>). Outros nomes poderiam ser avançados, como o de Isaac Asimov.

esta última – a cronológica – seja a que surge à cabeça. Somos por isso contemplados com uma divisão temporal quase em sincronia (e sintonia) com a atribulada vida amorosa de Dick³:

«Chronologically Dick's writing divides into five periods. The divisions between these periods are somewhat arbitrary, determined as they are primarily by new phases in his thinking. [...] the broad shapes of the periods emerge as clearly as mountains and valleys on a bright day and *they coincide with his various marriages* (except for the first marriage, which was brief and of little significance).

In his first or Apprenticeship Period when he was married to Kleo, he practiced his science fiction art primarily in the short story form [...]. This period extended from 1952 to 1960. [...]

In his second, or Mature Period, when he was married to Anne, he wrote some of his greatest novels, beginning with *The Man in the High Castle* and including *Martian Time-Slip*, *Dr. Bloodmoney*, and *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*. [...]

The third or Entropic Period extends roughly from 1966 to 1973, and for the first half of these years, he was married to Nancy. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* and *Ubik* are the great novels of this Entropic Period [...].

The fourth or Regenerative Period began when he remarried once again, this time to Tessa and wrote his brilliant drug novel, *A Scanner Darkly* [...].

It is worth noting that in the fifth or Metaphysical Period when he wrote his religious novels, he was living essentially alone and had been for a rather prolonged period, the first in his writing career.» (Warrick, 1987, pp. 11-12, ênfase nossa)

Como acabámos de ver, não é preciso procurar muito para encontrar uma divisão temporal distinta, que só ocasionalmente coincide com a que apresentámos no capítulo anterior. Contudo, esta abordagem cronológica que Patricia Warrick propõe não esgota a sua análise; não chega sequer, logo que tenhamos postulado a existência das cinco fases, a ser o seu elemento determinante. Mais importante é a aplicação de uma classificação temática relativamente à qual se verifica uma afinidade com estes períodos. Falamos de *afinidade* e não de *coincidência* pois o número de temas – oito – ultrapassa o dos

³ E de onde pouco importa, em última análise, saber qual o sentido do fluxo causal.

períodos – apenas cinco. São eles, segundo Warrick, «uso e abuso do poder» (no período de aprendizagem), «loucura», «guerra e holocausto», «realidade *vs.* ilusão» – e a oposição que lhe é afim, «bem *vs.* mal» –, «a essência do humano» (no período de maturidade), «morte» (no período entrópico), «drogas» (no período regenerativo), e «religião» (no período metafísico). Cada capítulo de *Mind in Motion*, logo depois duma primeira e breve introdução (de onde retirámos os excertos aqui presentes), será então dedicado a um desses oito temas⁴. Vejamos então como a divisão temporal dá lugar à divisão temática:

«The early fiction, both short stories and novels, focuses on the *use and misuse of power* – be it political, military, religious, or economic. [...] He finds power monsters everywhere. [...]

As Dick ponders about the irrational use of power to destroy life, he begins to wonder if perhaps the sensitive individual cannot remain sane in this ruthless immoral world. So he begins *an exploration of madness* in its various forms [...].

The greatest insanity, Dick says again and again, is to go to *war and* risk another nuclear *holocaust*. [...]

As the decade of the sixties advanced, a turning point occurred in Dick's writing career. He became less interested in writing about conflicts of the political and economic world, and more fascinated with *what happens within the human mind*. [...] How are good and evil to be understood? What is reality? [...]

How can we tell *who is an authentic human being*? In a novel following soon after *Palmer Eldritch*, Dick gives his fullest definition. [...]

In the *Entropic Period* that begins in the mid-sixties, *Death* spreads dark wings over most of his novels – *Counter-Clock World*, *Galactic Pot-Healer*, *A Maze of Death*, and *Ubik*. [...]

Two other possibilities besides mental illness exist for achieving true vision. One is *the use of drugs*, a method that obsessed Dick for a number of years and nearly destroyed him. [...]

The final period is Dick's Metaphysical Period. The Valis novels, when they were published, shocked many readers who had never

⁴ À medida que se desfolham as páginas de cada um desses capítulos, verifica-se que cada tema é regido por uma estrutura binária (não necessariamente uma oposição), ou nalguns casos ternária, que ajuda a perceber de que forma Philip K. Dick deu sentido a cada tema. Assim, e pela mesma ordem, temos poder/liberdade; loucura/sanidade; holocausto/sobrevivência; realidade=bem/ilusão=mal; humano/inumano/duplo; entropia/morte; drogas/alucinação; deus/teologia.

thought of *religion* as an important theme in Dick's fiction.» (*idem*, pp. 14-16, ênfases nossas)

A classificação proposta por Warrick faz algum sentido, como se descobre à medida que se progride na leitura dessa sua monografia. Padece contudo de uma incontornável debilidade. Por mais que a classificação tenha sido ditada por uma cuidadosa análise da evolução da obra de K. Dick, Patrícia Warrick privilegiou a imposição da *sua* nomenclatura algo arbitrária, em vez de tentar harmonizar (e eventualmente adaptar, se necessário) outras já estabelecidas – e com provas dadas nos «*SF studies*» – com o caso singular deste autor. Como consequência, as vantagens interpretativas que poderiam decorrer de um diálogo «pendular» entre o pólo indutivo (a *close reading* do *corpus* de textos) e o dedutivo (a extracção de inferências a partir do confronto entre o modelo de análise e o *corpus*) são travadas pela rigidez que entretanto o modelo adquire⁵.

Uma forma de evitar cair nesta arbitrariedade consiste em partir de classificações que, tendo dado provas da sua pertinência em diversificadas análises ao género, incluindo ou não Philip K. Dick – que sejam, portanto, *all-purpose* e que possuam algum peso da autoridade *inter pares* –, possam ao mesmo tempo ser suficientemente flexíveis para que se adaptem a casos concretos. O diálogo entre «indução» e «dedução» fica assim, ainda que não assegurado como que por um passe de mágica, pelo menos com maiores hipóteses de não se perder devido às idiossincrasias daquele que empreende a análise. Acreditamos que, apesar da insipiência inevitável de todos os estudos

⁵ Uma das vozes críticas ao livro de Patricia Warrick foi a de Gary K. Wolfe que, numa recensão intitulada «Not Quite Coming to Terms» e publicada em Julho de 1988 na *Science-Fiction Studies*, nada por acaso num número especial dedicado a Dick, aponta a quase ausência de outras referências bibliográficas para além de K. Dick e da própria Warrick, algumas gralhas demasiado recorrentes e, reparo que vai ao encontro do nosso, a sua arbitrariedade. Nem por isso deixamos de considerar o livro de Warrick uma boa introdução por vezes com interpretações bastante sólidas (caso do capítulo sobre *Do Androids Dream...?*), mesmo padecendo, como indica Wolfe, de ser «a kind of freshman introduction to literature, overexplaining familiar concepts» (Wolfe, 1988, p. 236).

pioneiros e de também não ter retirado ilações com a profundidade desejada da aplicação da grelha classificativa que de início apresenta, Kim Stanley Robinson, autor da primeiríssima tese de doutoramento sobre Philip K. Dick⁶, está mais próximo do caminho que deve ser seguido.

Sem mostrar uma preocupação de exaustividade que extravase a leitura do autor que se propôs analisar, Kim Stanley Robinson, no capítulo da tese intitulado «A Table of Elements» (Robinson, 1982-84, pp. 25-37) enumera uma lista (que ainda assim é bastante completa) dos motivos – ou «elementos», como prefere chamar-lhes – mais comuns na ficção científica: 1) distopias; 2) mundos pós-holocausto; 3) extraterrestres, *robots* e humanos artificiais; 4) fenómenos psíquicos; 5) viagens no tempo; 6) colonização de outros planetas; 7) histórias alternativas; 8) naves espaciais; 9) o desmoronamento da realidade [*reality breakdown*].

Apesar de, do ponto de vista da sua plausibilidade ou conexão ao realismo, não se encontrarem ao mesmo nível⁷, todos eles foram aceites como

⁶ É *The Novels of Philip K Dick*, defendida em 1982 no departamento de literatura inglesa da University of California, San Diego, com Donald Wesling como orientador, e posteriormente publicada em 1984 na colecção «Studies in Speculative Fiction» da editora da University of Michigan (Robinson, 1982-84). O fulcro teórico da tese não é contudo esta classificação, e sim um modelo das relações entre personagens cuja principal fonte de inspiração foi o artigo de Fredric Jameson para a *Science-Fiction Studies* «After Armageddon: Character Systems in *Dr. Bloodmoney*» (Jameson, 1975). Kim Stanley Robinson só pontualmente – e de forma cada vez mais espaçada – apresentaria trabalhos académicos, tendo em vez disso optado pela carreira de escritor de ficção científica, actividade a que já se dedicava no momento em que submeteu a tese. Para a análise da recepção no meio académico de *The Novels of Philip K. Dick*, cf. «A Failure of Scholarship», recensão de Merrit Abrash também para a *Science-Fiction Studies* (Abrash, 1985), a carta de resposta do próprio Kim Stanley Robinson em «Whose “Failure of Scholarship”?» (Robinson, 1987), e a *review* sem título de Donald Hassler para a *Foundation* (Hassler, 1985-86).

⁷ Como indica, «Some of these elements – dystopian societies, robots, spaceship travel, colonization of other worlds – are fairly straightforward extrapolations of history and of our current understanding of the physical laws of the universe. Others – post-atomic worlds and encounters with aliens, for instance – are physically possible, but there is no way to calculate the probability of them happening. The expansion of psychic powers [...] stands on the border of the impossible. Alternative histories [...] would exist in a metaphysical realm unavailable to us, and so will presumably always remain in the world of literature. Lastly, both time-travel and faster-than-light travel are impossible [...], according to our current understanding of the physical laws of the universe.» (Robinson, 1982-84, pp. 25-26) Seria instrutivo confrontar esta explicação de Robinson com oposições como a que se verifica entre extrapolação e especulação.

convenções da ficção científica – melhor, como convenções que, *pela sua mera presença*, marcam um texto como sendo ficção científica. Daí decorre, justamente, a utilidade de averiguar a sua presença ou ausência em cada uma das obras de Philip K. Dick⁸. Acompanhemos um pouco Kim Stanley Robinson enquanto procede a esse inventário.

As distopias são o mais ubíquo dos temas em Dick:

«Some elements form the background or setting against which the action takes place, while other elements are part of the foreground action. A dystopia is an element of the former sort, and is the most common element in all of Dick's work.» (Robinson, 1982-84, p. 27)

Ainda que «cenário» – e cenário pelos vistos recorrente – para as novelas, nem por isso Philip K. Dick o apresentou de forma monótona. O modo como foi fazendo variações a este tema pode aliás trazer boas pistas para compreendermos a evolução da sua escrita – tarefa que por agora adiamos para um momento posterior. Continuemos com os mundos pós-holocausto:

«In most of these novels, especially the earlier ones, the atomic war serves only as a device to allow as many changes in the society as Dick wants for the purpose of his story.

[...]

[A maioria das novelas] merely use atomic war as a device to disengage history and allow Dick to take it where he will. Paradoxically, he uses this freedom to construct *dystopian societies* [...] *that require no cataclysm.*» (*idem*, pp. 27 e 28)

Pelo que decorre deste excerto, o motivo da Terra depois de um holocausto parece ter servido a K. Dick – *mas apenas nas primeiras obras que*

⁸ Como o título da tese de Robinson indica, a sua investigação limitou-se às obras de maior fôlego, as novelas. Para Kim Stanley Robinson, não sem alguma arbitrariedade na exclusão, os contos «exist in relation to the novels as pencil studies do to oil paintings» (*idem*, p. xi). A afirmação pode ser verdade para um bom número de contos, mas consideramos abusiva a generalização; daí que, mesmo que forçosamente nos detenhamos mais tempo nas novelas – nem que seja por uma simples questão de proporcionalidade –, não compartilhemos da sua opção.

escreveu – como dispositivo retórico para justificar o cenário distópico. O simples facto de Dick ter entretanto descoberto soluções narrativas que dele prescindem parece-nos suficientemente significativa para merecer a nossa atenção e para não o descartarmos, erro em que cai Stanley Robinson, como «not a very important element in Dick's work as a whole» (*idem*, p. 28). O mesmo pode dizer-se da ligação que aí é estabelecida – mas que não é desenvolvida – entre as distopias (elemento constante) e os mundos pós-holocausto (elemento variável). De novo, questão que deixaremos em suspenso.

Seguem-se os extraterrestres, *robots* e humanos artificiais. Numa espécie de «table of contents» que antecede cada capítulo da sua tese, Robinson agrupa-os numa só categoria; no corpo do texto coloca à parte a temática dos extraterrestres, mas logo se percebe o que liga esta categoria à dos *robots* e humanos artificiais. Começemos pelos extraterrestres:

«Aliens do not appear very often in Dick's work, and when they do appear they do not fulfill the classic role of the Other. [...] In other words, Dick prefers to locate the Other within his human characters.

Thus the aliens that do appear in the novels are typically more humane than a good proportion of the human characters sharing the stage. [...]

One of the few examples of hostile aliens appears in *Game-Players of Titan*, and the result is a weak novel. *Ganymede Takeover* [...] is weaker still. [...]

By and large the aliens in Dick's novels serve to make comic, enlightened commentary on the action of the humans, who are made to seem more alien than the aliens.» (*idem*, pp. 28-29)

Esta estratégia de inversão das expectativas do leitor – e portanto dos lugares-comuns da SF – continua com os seres artificiais:

«In the positivist tradition of Golden Age science Fiction, the influential stories of Asimov and Simak contained the message "the robot is just like us". [...]

Once again Dick reversed the element's value for the Golden Age. Instead of "the robot is just like us", Dick's robots – seldom robots as such but rather androids or simulacra, emphasising their human exteriors – convey the message "we are just like the robot".» (*idem*, p. 29)

De novo, parece ter tido lugar, no modo como Dick tratou estes dois temas, uma visível evolução ao longo do tempo. Não tanto porque primeiro se tenha servido do dispositivo dos extraterrestres para só mais tarde usar *robots* e seres artificiais (ainda que, estatisticamente, os extraterrestres sejam mais comuns até meados dos anos 60 e depois a tendência se tenha invertido), mas sim porque

«Definitions of humanity become more and more difficult, until in *Do Androids Dream of Electric Sheep?* it takes a complex psychological test to determine who is human and who is machine. [...] The complications of the natural/artificial interpenetration give opportunities for a whole range of thought experiments exploring and displaying the motif.» (*idem, ibidem*)

O seguinte elemento da lista – a presença de fenómenos psíquicos e de personagens dotadas de poderes deste teor – parece ser o que mais desconforto causa a Kim Stanley Robinson. Dum ponto de vista do seu grau de cientificidade, é certo que este é um dos elementos que menos se lhe adequa – podemos mesmo dizer que se trata de pseudociência. Mas como o próprio Robinson deixara pressuposto algumas páginas antes (*idem*, pp. 25-26), não podemos descartar um elemento quando ele se tornou uma das convenções do género. E, no caso de Philip K. Dick, este é com efeito – pelo menos durante um determinado período – um elemento bastante comum. O caso em que parece ter sido mais bem explorado é a novela, escrita em 1954, *The World Jones Made*, onde a ideia de alguém – o Jones do título – que tem a capacidade de antecipar o que será o futuro *exactamente um ano depois* é levada

às suas últimas consequências, isto é, ao questionamento da realidade do próprio livre arbítrio⁹:

«This bizarre ability [...] gave Dick as much trouble as it gave Jones, for Dick faithfully followed the premise to its logical end, [...] an entirely determined universe, devoid of free will [...]. This made the ethical choices, indeed all the choices, of the characters meaningless.»¹⁰ (*idem*, p. 30)

Mas Dick não esgotou aí o uso do tema, apesar de o ter deixado algum tempo em repouso. Vejamos como continua Robinson a descrever a sua presença:

«To avoid the problems created in *The World Jones Made*, precogs¹¹ only see probabilities in later Dick. [...] The change [...] avoids the problem of determinism, but it does little in a positive way to make psychic powers a useful element in his novels. In fact, the introduction of this element nearly always creates flaws [...]. The element is never the principal one in any of the novels, but is rather part of the overload effect¹². [...] The paradoxes and contradictions engendered by such powers as precognition and telepathy are [...] ignored, or exploited insofar as they aid the construction of the plot.» (*idem, ibidem*)

Ainda é cedo para tomarmos uma posição tão definitiva como a de Kim Stanley Robinson – seja no mesmo sentido ou no oposto. Por agora, limitamo-

⁹ Este é um dos casos em que Robinson peca por não ter recorrido às *stories* como material para a sua investigação. Contos como «A World of Talent», «Psi-Man Heal my Child» (completados antes de *The World Jones Made*) e especialmente «The Minority Report» (completado logo depois) exploram também o tema, e mereceriam um outro tipo de análise. Há ainda um outro facto a assinalar: tanto os contos quanto a novela foram terminados em 1954, o ano em que *The Demolished Man*, de Alfred Bester, se tornou a primeira novela agraciada com um prémio Hugo. Trate-se do «ar dos tempos» ou de um gesto de imitação (ou homenagem, ou paródia) por parte de K. Dick, a coincidência não pode deixar de ser mencionada.

¹⁰ Concordamos com o diagnóstico, mas não necessariamente com este último corolário.

¹¹ O nome como são identificadas, na SF, as personagens que prevêem o futuro.

¹² «Overload effect» (Robinson, 1982-84, p. 30) é o modo como Robinson se refere à presença, já anteriormente notada por Stanisław Lem, de uma panóplia de elementos, muitas das vezes incongruentes entre si, nas novelas de Dick, o que por vezes prejudica a identificação do seu tema ou questão central. Além de Robinson (cf. também *idem*, p. 26, a propósito da «generic discontinuity»), cf. «Science Fiction: A Hopeless Case – with Exceptions», de Lem, em especial a secção 6 desse ensaio (Lem, 1973a, pp. 71-95).

-nos a registrar a perplexidade que as suas afirmações suscitam: elementos como este devem ser descartados como anómalos (ou quando muito supérfluos) à *Weltanschauung* de K. Dick, ou devem pelo contrário essas aparentes excrescências ser (e por isso mesmo!) analisadas, talvez revelando que, a um outro nível, são portadoras de sentido?

Segue-se outro elemento cientificamente impossível: o motivo das viagens no tempo (ou, ousando desde já uma generalização, o do tempo *tout court*). De novo Robinson não consegue abster-se de apresentar desde logo o seu juízo de valor, ainda que salvaguardando a sua posição com um conhecido ensaio de Stanisław Lem, «The Time-Travel Story and Related Matters of SF Structuring» (Lem, 1974). Diz-nos então Robinson:

«Time travel [...] can be used in more than one way. Certainly one use is put to is the convenient solving of plot problems. Another is the creation of meaningless paradoxes of the “what if I killed my grandfather?” type. [...] But the serious examination of time travel, beginning with Wells, nearly always ends up underlining the fact of time’s irreversible flow, and the reality of entropy. Time travel can be used to prove its own uselessness [...].

Dick uses the element in both of these ways. [...] when time travel is a real-world fact in the fictive world of a novel [...] then the element is being used in its trivialized, domesticating function. It is when time travel is a private, uncontrollable, perhaps illusory experience, achieved by drugs or a descent into madness, that it is used as a method for a serious examination of the nature of time and the human experience of it.» (*idem*, p. 32)

Mau grado o juízo de valor a que aludimos – e que apenas questionamos por se substituir a análises que poderiam dá-lo como certo –, há neste excerto um conjunto interessante de ideias nos pode servir de guia para posteriores ocasiões – e a que, portanto, regressaremos. Antes de mais a referência a dois tipos de viagens no tempo, sendo que a segunda destas parece ser uma originalidade em Philip K. Dick: a viagem «material» ou «real», por um lado, a viagem puramente psíquica, por outro. Robinson não o esclarece aqui, limitando-se a identificar os dois tipos e a manifestar a sua preferência pelo

segundo em detrimento do outro, mas quando perscrutamos as obras de K. Dick nem sempre a identificação pode ser tão cabal¹³, pois há inclusive casos em que «ler» a viagem como real ou como mental conduz a interpretações antagónicas – algo a merecer uma análise mais global, não exclusivamente centrada no artifício narrativo das viagens no tempo. De referir ainda que, neste último caso das viagens mentais, muitas vezes o meio de aceder-lhes é o recurso a drogas. Como veremos com mais detalhe na devida altura, esse é um elemento tão típico da ficção de K. Dick que, ainda que reconhecendo a presença marginal (seria um erro dizer que é inexistente) noutros autores de SF, ficou indelevelmente associado a este autor a ponto de se aplicar o adjectivo «dickiana» a qualquer novela de ficção científica que a ele recorra.

Seguem-se três outros elementos que, apesar de presentes – e, do ponto de vista quantitativo, nem sempre de forma desprezável –, são, à imagem do que ocorrera com as distopias e a Terra pós-apocalíptica, relegados a meros cenários ou *gadgets* por parte de Kim Stanley Robinson. Ainda assim, não passamos à seguinte – e última – categoria sem prestar alguma atenção ao que diz destes: a colonização de outros planetas, as histórias alternativas e as naves espaciais.

Quanto à primeira,

«His other planet colony, Mars [...], is a representation of the America in which Dick wrote the novels, in which certain facets of the society have been augmented, others suppressed. This process creates that “cognitive estrangement” that Darko Suvin, borrowing a concept from Brecht, claims is the primary effect of science fiction.» (*idem*, p. 33)

¹³ Sê-lo-á, sem dúvida, nas ilustrações que são dadas por Robinson: um título mais fraco – *Dr. Futurity* –, ou um outro onde a viagem no tempo não é essencial para o *plot*, antes contribuindo mais uma vez apenas para a «*information overload*» (Robinson, 1982-84, p. 33) – *The Simulacra*.

Um elemento secundário, portanto. Todavia, se assumido no sentido próprio do conceito de Darko Suvin de que Robinson se socorre, talvez mais relevante do que aparenta¹⁴.

As naves espaciais, pelo contrário, estão praticamente ausentes¹⁵, e a razão apontada é pelo menos plausível, ainda que também a merecer uma atenta confirmação:

«In an essay called “The Known and the Unknown”, Gary K. Wolf[e] has pointed out that many common science fiction images or elements – the city, the alien, the spaceship – separate the known from the unknown, and that the typical plot moves from the former to the latter. In this schema the interior of the spaceship represents the known world [...] and this microcosm is venturing into the unknown. [...]

Given this view of the spaceship element we can better see why it is not suitable for Dick’s concerns. [...]

Dick prefers to locate the Unknown firmly within the human circle, reversing the pattern that Wolf[e] has outlined.» (*idem*, pp. 34-35)

No que diz respeito às «*alternative histories*»,

«*The Man in the High Castle* is Dick’s only serious alternative history. *The Crack in Space* [...] is a skeletal, hasty effort, [...] a simple pastoral vision.» (*idem*, p. 34)

Uma explicação para esta escassez de «*alternative histories*» ou «*alternative realities*» em Dick pode ser encontrada quando nos concentramos no último núcleo temático proposto por Robinson, a que ele chama «*reality breakdown*»¹⁶.

¹⁴ Que Kim Stanley Robinson tenha intitulado um capítulo (e um período da escrita de Dick) como «The Martian Novels» (*idem*, pp. 51-64) é revelador de que a questão não é assim tão insignificante.

¹⁵ Ao contrário de Kim Stanley Robinson, que é categórico ao dizer «Dick does not use the spaceship element» (*idem*, p. 34), somos obrigados a mencionar alguns casos em que a nave espacial aparece. No caso das novelas, por duas vezes o seu papel é determinante para o desenrolar da narrativa: em *A Maze of Death* e em *Our Friends from Frolix-8*; noutras ocasiões (*Solar Lottery*, *The Simulacra*, *The Man who Japed*) reconhecemos que em pouco ultrapassam o estatuto de «cenário».

¹⁶ Que podemos assimilar, com as devidas distâncias, ao conceito de «*conceptual breakthrough*», dissecado por John Clute na *Encyclopedia of Science Fiction* (Clute, 1993a), conceito cuja aplicação à obra de Dick se mostra, com efeito, bastante útil, como também veremos.

Cremos que sem muito esforço se deduz esta afinidade entre temas (pelo menos da forma como K. Dick os trata), mas, estranhamente, é um passo que Kim S. Robinson não dá. Vejamos então em que consiste essa «*reality breakdown*»,

«an element that is in many ways Dick's own creation [...] No matter what the device – future drugs, hypnotic trance, time travel, [etc.] – the result is the same: the surface appearance of reality breaks down for the protagonist. His assumptions about the nature of the universe no longer hold true, and he is forced to live from moment to moment, existing perhaps in a false reality [...]. This reality breakdown occurs so often in Dick [...] that it has often been considered the central experience of Dick's fiction.» (*idem*, p. 35)

Antes de avançarmos, pensemos numa das cenas fulcrais de *The Man in the High Castle*, a obra que algumas linhas antes Kim Stanley Robinson considerava «Dick's only, serious alternative story» (*idem*, p. 34). Quando Nobusuke Tagomi, ao contemplar um tosco artefacto de joalharia, se vê transportado para a cidade de S. Francisco de um mundo onde a Alemanha foi derrotada na II Guerra Mundial, e conclui dessa epifania que o «seu» mundo é uma ilusão enquanto aquele, que em vez dos *pedicabs* possui a feia Embarcadero Freeway, é o real, isso não é mais do que um «*reality breakdown*» que corresponde quase palavra por palavra à definição de Robinson, mesmo tendo em conta a seguinte condicionante:

«The difference between the tales of alienation and breakdown that we find in the realist works of Woolf, Faulkner, Salinger, Pynchon, and a host of others, and the reality breakdowns found in Dick and other science fiction, is that in the former the breakdown is essentially a private, individual experience. [...] In science fiction, however, this conclusion is taken away from us by attributing the breakdown to some external and collective force. [...] it is not the protagonist who is mad, but his world.» (*idem*, p. 36)

É com efeito isso o que ocorre a Tagomi. Enquanto leitores, a primeira hipótese de interpretação que lançamos ao texto é a de que, tal como é mais

comum na literatura realista, se trate de um *breakdown* privado, uma mera alucinação. Mas outras pistas textuais se vão acrescentando, nomeadamente a cena final entre Juliana Frink e Hawthorne Abendsen, onde nos é dado confirmar que «it is not the protagonist who is mad, but his world». O que quer dizer que esse «desmoronamento do real» se pode dar também ao nível da leitura. Kim Robinson dirá ainda mais do que isso, propondo não dois mas três níveis de colapso:

«This [mad] world being but an image of our own, its madness cannot be easily dismissed. Thus in Dick's reality breakdowns there are three levels – the protagonist in his fictive world, the reader reading the text, and the reader in his world – and each reflect the other two, and this resonance lends the text significance.» (*idem, ibidem*)

A metodologia seguida por Kim Stanley Robinson, apesar dos reparos que fomos mencionando – a que podemos acrescentar que o conceito de «*reality breakdown*», apesar da sua significância, é talvez o único elemento que parece ter sido imposto *ad hoc* –, revela-se então, pelo menos a uma primeira análise, como bastante frutuosa, permitindo, mesmo nesta breve recensão das categorias que propõe, encontrar uma série de caminhos interpretativos férteis. Como já dissemos, o ter começado por categorias por todos reconhecíveis, procurando simplesmente detectá-las em K. Dick segundo um critério de presença/ausência¹⁷ novela a novela, é o ponto forte deste método, mesmo que Robinson não tenha dele extraído todas as suas implicações interpretativas.

Queremos por isso adoptá-lo também, mas enriquecendo-o o mais possível com outros contributos teóricos – leia-se «categorizações» –, com o

¹⁷ Claro que não basta um tema estar presente para ser notado como relevante para a compreensão dessa novela; nalguns casos, como já mencionara Robinson, pode apenas ser um elemento da «*information overload*».

objectivo de actualizar as leituras de Kim Stanley Robinson, fortalecendo a sua consistência e evitando as ciladas em que é compreensível ter caído o este estudo pioneiro, como o apontou Merrit Abrash¹⁸.

Uma, bastante simples, é a que Brian Stableford apresentou na sua tese de doutoramento em sociologia, submetida em 1978 e defendida em 1979, posteriormente publicada como *The Sociology of Science Fiction* (Stableford, 1978-87¹⁹). Na sua enumeração dos grandes temas (e tendências) da ficção científica, consegue reduzi-los ao confortável número de quatro: «máquinas», «*aliens*», «sociedades», e «super-homens». Muito provavelmente apenas uma coincidência, mas essa divisão não anda muito longe daquilo a que Gary K. Wolfe chama, em *The Known and The Unknown* (Wolfe, 1979) os cinco grandes ícones da ficção científica – o *robot*, a nave espacial, a cidade, a *wasteland* e o monstro. O melhor será colocá-las – bem como à de Robinson – num quadro para averiguar até que ponto se recobrem mutuamente²⁰.

¹⁸ Cf. a nota 6 a este capítulo.

¹⁹ O capítulo que por ora nos interessa situa-se entre as páginas 96 e 143.

²⁰ Não incluímos neste comparativo – porque o tornaria quase ininterpretável – aquilo a que Mark Rose, em *Alien Encounters: Anatomy of Science Fiction* (Rose, 1981 pp. 32 a 34, com tratamento alargado até ao final do livro) chama as «estratégias narrativas» da ficção científica. São elas o *espaço*, o *tempo*, a *máquina* e o *monstro*. O recurso à expressão «estratégias narrativas» (e não temas ou categorias) serve desde logo de aviso para que evitemos confundir o objectivo de Rose com uma mera classificação temática. O que não proíbe uma comparação. O *espaço* é claramente referido em Robinson, Wolfe e Stableford (corresponde aproximadamente às primeiras cinco categorias de Robinson no quadro, com especial incidência sobre a terceira, a quarta e a quinta); o *tempo* é mencionado por Robinson, mas algo descurado por Wolfe (e só algum contorcionismo hermenêutico permite descobri-lo em Stableford); a *máquina* surge em qualquer dos três autores, ocorrendo inclusive nalgumas categorias que não aquela onde o termo – ou seu sinónimo – está explícito; finalmente o *monstro* apenas é digno de uma categoria própria em Wolfe – nos outros autores oculta-se em eufemismos como «super-homens» e «humanos artificiais».

Robinson	Wolfe	Stableford
Distopias	Cidade	Sociedades
Mundos pós-holocausto	<i>Wasteland</i>	
Colonização de outros planetas	Nave espacial	<i>Aliens</i>
Extraterrestres		
Naves espaciais		Máquinas
Viagens no tempo	(Nave espacial ?)	
<i>Robots</i> e humanos artificiais	<i>Robot</i>	
Fenómenos psíquicos	Monstro	Super-homens
Histórias alternativas		
« <i>Reality breakdown</i> »	–	–

Como se observa – e seria ainda mais revelador se fosse possível mostrar a ginástica mental necessária para fazer com que todas estas categorias encaixem –, só há uma relativa coincidência entre temas enquanto não saímos da categoria «Sociedades», de Stableford. Sem grande dificuldade, a cidade e a *wasteland* surgem como duas subcategorias, que por sua vez encaixam nas temáticas (que não tem de ser exclusivas entre si) da distopia e do mundo pós-holocausto. A partir daí a confusão instala-se. A «nave espacial» de Gary Wolfe recobre nada menos de três dos temas enunciados por Kim Stanley Robinson (e quase poderia também aplicar-se a um quarto, o das viagens no tempo); quando atentamos na classificação de Stableford, «*aliens*» cobre apenas dois desses temas («extraterrestres» e «colonização de outros planetas» – e neste último nem sequer a ligação se verifica em todos os casos, pois pode colonizar-se um planeta deserto). A categoria de «nave espacial» de Robinson faz já parte da de «máquinas» de Stableford, mas esta última aplica-se também a temas tão distintos como as «viagens no tempo» (algumas!) e aos «*robots*» (e em parte também aos «homens artificiais», que contudo extravasam para a categoria seguinte). E em Wolfe, a primeira metade destes

«robots e humanos artificiais» tem uma simples correspondência – «robot» –, mas a segunda muitas das vezes adequa-se mais ao ícone do «monstro», que é aplicável também aos «fenómenos psíquicos» de Robinson e, apesar da conotação negativa do termo «monstro», o seu equivalente mais aproximado em Stableford é o «super-homem». De tudo isto, talvez o mais digno de nota seja a ausência de categorias ou ícones que equivalham às histórias alternativas – compreensível, uma vez que qualquer dos termos que Wolfe ou Stableford propõem podem aplicar-se-lhe, tratando-se de uma temática transversal – e à «*reality breakdown*», o que talvez constitua mais uma prova de que esse é um elemento tipicamente dickiano²¹.

Quando confrontada com estas categorizações que entretanto introduzimos, a de Kim Stanley Robinson parece continuar a ser a mais «fina», e portanto prestável a generalizações – e isto apesar de ter sido pensada para a análise de um autor em concreto²² e não de todo o género. Não resistimos contudo, por uma questão de exaustividade, a procurar outras propostas de classificação temática. Uma – que nem sequer aspira a tanto, assumindo-se apenas como uma divisão lógica de capítulos – surge em *The Creation of Tomorrow: Fifty Years of Magazine Science Fiction*, de Paul A. Carter (Carter, 1977) e apresenta-se assim:

- viagens e conquista espacial (caps. 2 e 3, respectivamente intitulados «What's It Like Out There? Rockets to the Moon, 1919-1944» e «Under the Moons of Mars, The Interplanetary Pastoral»);

²¹ Faça-se no entanto a seguinte ressalva: na medida em que os quatro ícones enunciados por Gary K. Wolfe são, por assim dizer, o veículo para a passagem do *known* ao *unknown*, a «*reality breakdown*» nunca poderia corresponder a qualquer deles, pois é de outra ordem: mantendo a metáfora, não é o «veículo», é o «destino» da viagem. E «*reality breakdown*» mostra-se, além disso, um termo ambíguo quando o confrontamos com a proposta de Wolfe, pois tanto pode significar a conquista do desconhecido, que assim se torna conhecido, ou exactamente o inverso, o presumível conhecido que se revela (devido ao «desmoronamento da realidade») como desconhecido.

²² O facto de ser também o *nosso* autor em nada altera este facto. Quando muito, exige que não nos deixemos levar por uma categorização que pode ser demasiado restrita a Philip K Dick (justamente a fragilidade que apontávamos a Patrícia Warrick) e não «universal». O conceito que pode revelar-se o maior «*false friend*» é, por isso mesmo, o de «*reality breakdown*».

- viagens e paradoxos temporais (cap. 4: «The Fate Changer, Human Destiny and the Time Machine»);
- guerra e distopias (cap. 5: «The Phantom Dictator, Science Fiction Discovers Hitler»);
- mutações biológicas, evolução mental e poderes psíquicos, corpos cibernéticos e *robots* (cap. 6: «Alas, All Thinking! The Future of Human Evolution»);
- a automação como utopia/distopia (cap. 8: «Paradise and Iron, After Utopia, What?»);
- a sociedade pós-catástrofe, seja pela guerra ou por outros motivos, naturais ou sociais (cap. 9: «By the Waters of Babylon, Our Barbarous Descendants»), mas também questões ecológicas (parte do cap. 10: «The Dwindling Sphere, The Finite Limits and the Spirit of Man»)²³.

Ensaaiemos mais uma vez uma comparação com a «tabela dos elementos» de Kim Stanley Robinson:

Robinson	Carter
Distopias	Guerra e distopias
Mundos pós-holocausto	Sociedade pós-catástrofe
Colonização de outros planetas	Viagens e conquista espacial
Extraterrestres	
Naves espaciais	
Viagens no tempo	Viagens e paradoxos temporais
<i>Robots</i> e humanos artificiais	Mutações, evolução, poderes psíquicos, corpos cibernéticos e <i>robots</i> ²⁴
Fenómenos psíquicos	
Histórias alternativas	–
«Reality breakdown»	–

²³ Para o caso de se ter notado o salto entre os capítulos 6 e 8, justificamo-lo porque o capítulo 7 não aborda propriamente uma questão temática, e sim a permanência dos estereótipos masculino e feminino na SF. O título deste capítulo é «The Bright Illusion, The Feminine Mystique in Science Fiction».

²⁴ E também, em parte, «a automação como utopia/distopia», que é no entanto transversal a outras categorias.

O resultado é aproximadamente o mesmo do encontrado no quadro anterior. Mesmo que alargássemos a categoria «viagens e paradoxos temporais» de modo a incluir as histórias alternativas – o que é discutível –, continua por encontrar um equivalente do «*reality breakdown*». De resto, com uma ou outra discrepância quando os temas de Paul Carter cobrem um campo mais vasto, estas duas classificações conseguem inclusive ser as que mais coincidem entre si. Parecemos estar no bom caminho.

Apesar de todos estes pontos a favor da lista de temas Kim Stanley Robinson – mesmo que depois, como insistimos já, não a explore até às últimas consequências –, há ainda algo que nos deixa insatisfeitos. É sem dúvida a mais exaustiva de todas as que inventariámos, mas, tal como estas, simplesmente parte do princípio de que o leitor conhece e aceita os temas (com a pressuposição adicional e nunca declarada de que a lista cumpre o critério de exaustividade). As classificações são apresentadas quase de chofre ou quando muito antecedidas de uma rápida explicação²⁵; a metodologia, se existente, não é revelada ao leitor. Facto curioso, um dos poucos casos onde o contrário ocorre é o artigo sobre uma das novelas de Philip K. Dick que foi influente para a análise desenvolvida por Kim Stanley Robinson: trata-se do contributo de Fredric Jameson para a *Science-Fiction Studies* n.º 5, «After Armageddon: Character Systems in *Dr. Bloodmoney*» (Jameson, 1975). Neste – e talvez por isso esse rigor continue ainda hoje a ser amplamente citado –, é possível acompanhar o cuidadoso delineamento (ou adaptação, diríamos) de uma grelha greimasiana, de tal modo que não há lugar para «pontos cegos» no que respeita às conclusões que Jameson retira dessa análise à novela de Dick.

²⁵ Claro que não é certo que assim tenha ocorrido durante o processo de investigação. Qualquer destes autores pode só ter chegado às conclusões que apresenta depois de um moroso processo de análise tanto ou mais pormenorizado do que aquele que aqui proporemos.

É um objectivo similar aquele que perseguimos: partir de algo que seja minimamente consensual (isto é, sancionado pela comunidade dos *SF studies*, mesmo que se trate de uma sanção tácita) e – tanto ou mais importante – permita cobrir sem falhas todos os campos temáticos da ficção científica. Só depois se procederão às necessárias adaptações e simplificações²⁶, primeiro procurando não descurar o universo do género literário de que nos ocupamos, num momento posterior voltando a adaptar a lista de temas ao modo como foram tratados por um autor concreto, Philip K. Dick.

Seguimos aquele que é porventura o mais moroso mas também o mais seguro dos caminhos. Em vez de partir de uma lista de temas que – um pouco como a centopeia a quem perguntam como consegue coordenar-se, ou como a famosa frase de Sto. Agostinho sobre o tempo – todos aceitam num primeiro momento mas cuja validade questionam logo que reflectem um pouco mais sobre eles, quisemos ser exaustivos a ponto de não deixar de fora nenhum candidato a tema. Poderia ser uma tarefa impraticável, com efeito, se não existisse já uma lista de todos esses temas. Note-se bem: falamos de uma *lista*, não de um *sistema* de categorias – esse pode ser um objectivo posterior –, e se assim o fazemos é porque a fonte de que nos socorremos é nem mais nem menos do que a ubíqua *Encyclopedia of Science Fiction*.

Expliquemos então o método. John Clute e Peter Nicholls, os organizadores da segunda edição da *Encyclopedia*, declaram no texto introdutório «Contents of this Book» (in Clute e Nicholls (orgs.), 1993, pp. xi-xxii) o seguinte sobre o conjunto das entradas temáticas:

«The theme entries are the connective issue of this encyclopedia and constitute a quarter of its length. *Through them it is possible to derive a coherent sense of the history of sf (itself a theme entry) and of what sf is all about.* [...] Together, the theme entries form a detailed

²⁶ Por exemplo, quando dois temas são afins a uma «super-categoria» que os subsuma, ou quando são indissociáveis que se pode considerá-los as duas faces de um mesmo universo temático, é de toda a conveniência que se aplique o princípio de parcimónia de Occam. Em breve o ilustraremos devidamente.

lexicon of sf's main concerns, its subgenres, the genres to which it is most closely related, and the terms we use in talking about it.» (Clute e Nicholls (orgs.), 1993, pp. xiv-xv, ênfase nossa)

Só um trabalho colectivo como uma enciclopédia pode aspirar a uma tão grande abrangência, pois, ao contrário dos «sistemas», não tem de preocupar-se com a redundância, nem mesmo com a incompatibilidade que pode resultar de uma plurivocidade de critérios: o sistema racionaliza *ante factum*, a enciclopédia espera que a racionalidade emerja do cruzamento de leituras, isto é, *post factum*. Pouco importa portanto a uma enciclopédia dedicada a um género literário se dela constam centenas de temas, alguns meras variantes de outros. O que não quer dizer que – pelo menos *nesta* enciclopédia – não tenha havido um primeiro critério de selecção e de decisão quanto à importância relativa dos temas. Os organizadores justificam-se:

«There is no clear distinction between a theme entry and a terminology entry [...], but the theme entry is likely to be substantially larger (most over 1000 words, and some over 3000) and to give more examples from actual sf texts. However, many common items of sf terminology [...] are so important that they warrant a full theme entry.» (*idem*, p. xv)

Apesar desta última justificação algo evasiva, que relança a indiferenciação entre «temas» e «termos», a verdade é que houve pelo menos uma escolha, um critério – e portanto possivelmente alguma arbitrariedade – entre aquilo que merecia uma entrada mais longa e aquilo que deveria conservar um estatuto secundário de mera «*cross-entry*». Não vale a pena preocuparmo-nos muito com esta inevitável imposição por parte dos organizadores – talvez ela seja antes de louvar, pois é já uma primeira tentativa, mesmo que ténue e parcialmente dissimulada, de dar alguma ordem ao caos – pois, ao consultar a «Checklist of Themes» (*idem*, pp. xxix-

-xxx) verificamos que nesta se contam nada menos do que 210 entradas²⁷, número ainda impossível de manejar. E tão heterogéneo que, como os organizadores reconhecem,

«Entries range from ANTIMATTER and ATLANTIS through CONCEPTUAL BREAKTHROUGH, DYSTOPIAS and FUTUROLOGY, via NEAR FUTURE and ORIGIN OF MAN to VENUS, UNDER THE SEA and WEAPONS.» (*idem, ibidem*)

A acrescentar-se a este «caos» inicial, mas justamente para compensar algum «tendenciosismo» por parte dos contribuidores desta enciclopédia, complementámos o rol de entradas com as constantes de duas outras obras do mesmo tipo – ambas um pouco mais modestas –, a *The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction*, de George Mann (Mann (org.), 2001) e o *Historical Dictionary of Science Fiction Literature*, de Brian Stableford (Stableford, 2004a), este último, nada por acaso, um dos autores que mais contribuiu para a *Encyclopedia* de Clute e Nicholls. A comparação entre estas três fontes é esclarecedora e de certa forma reconfortante. Por um lado permite acrescentar uma série de entradas que ou não surgem em Clute e Nicholls ou foram relegadas para o estatuto de meros «termos»; assim, algumas ascendem em importância fazendo com que o somatório (ajustado) totalize 264 entradas. Por outro – e este é talvez o facto que mais merece ser assinalado, quase todas as entradas destas duas enciclopédias mais recentes possuem um equivalente (e na maior parte dos casos é a mesmíssima palavra) na sua parente mais volumosa. Seja porque – como em tudo mas principalmente numa área académica – não se pode fazer tábua rasa dos conhecimentos passados, seja porque há coincidência de critérios, é um excelente sinal que, da conjunção entre as três fontes, a primeira (Clute e Nicholls) nos dê uma lista já muito próxima da final.

²⁷ Embora a lista possa ser facilmente encontrada nas páginas iniciais da *Encyclopedia*, repetimo-la num anexo que inclui ainda as etapas de reorganização desta num modelo operacional de aplicação.

Mas recorde-se: por enquanto o que temos é apenas uma (longa) lista. Há por isso ainda um longo trabalho de reorganização pela frente no momento em que se olha para o conjunto das entradas. Todavia, até uma rápida tresleitura revela que muitos destes conceitos não se adequam a uma análise temática – isto é, são *temas de discussão* sobre a SF enquanto domínio literário, não *temas presentes no universo diegético* de uma obra de ficção. Apenas estes últimos nos servem²⁸. E depois, por mais que queiramos com este processo de recolha e selecção encontrar um método operacional que possibilite a análise temática de *qualquer* obra de ficção científica ou afim, não podemos descurar que optámos por um autor específico, relativamente ao qual é de prever que nem todos os temas estejam presentes e/ou possuam uma relevância digna de nota.

Assim, temas como «ABSURDIST SF» (logo o primeiro da lista), «SATIRE» ou «PULP MAGAZINES» encontram-se excluídos por qualquer dos critérios. «ABSURDIST SF» é uma categoria que procura dar conta da existência (comum a um conjunto de autores, possivelmente mesmo a uma corrente estética²⁹) de elementos de inspiração na chamada «literatura do absurdo»; remete para a história e para a teoria da literatura; isto é, por mais que condicione o universo diegético, é exterior a este. Contraste-se esta entrada com uma outra, digamos «ROBOTS»: o *robot*, ainda que também possa ser analisado de acordo com a sua evolução no meio literário, é claramente um recurso diegético. E um recurso suficientemente abrangente para que possa, por exemplo, ser

²⁸ Como deve esperar-se, só a leitura da respectiva entrada na *Encyclopedia* permite averiguar se o «tema» deve ser rejeitado ou tido em conta. Por exemplo, «GAMES AND TOYS» e «GAMES AND SPORTS» parecem ser uma e a mesma categoria, mas no primeiro caso discute-se a «contaminação» dos universos narrativos da SF ao fenómeno do *merchandising* (logo, o tema é irrelevante), enquanto no último se discute a presença de elementos lúdicos no universo diegético (o que levou a hesitar relativamente à sua inclusão, mesmo que tenha tido o mesmo destino da anterior). Raciocínio comparável – mas com um dos termos a passar neste processo de filtragem – é o que tem lugar entre «OPTIMISM AND PESSIMISM» (não relevante) e «DYSTOPIA» (relevante).

²⁹ Ligação que de facto se verifica na entrada em causa, que, apesar de em momento algum recorrer ao nome dessa corrente, lista um conjunto de autores da «*New Wave*» como aqueles que mais frequentemente acolheram o «absurdo» na ficção científica.

tratado de modo «absurdista». Claro que, se assim desejássemos, poderíamos também olhar para o conjunto da obra de Dick para aí descortinar a presença de elementos absurdistas, mas isso de nada nos serviria se, nessa tarefa, não enumerássemos os temas a que recorreu (ou que melhor se ajustam) para levar a cabo o objectivo de conferir à obra esse tom absurdo.

A exclusão de «PULP MAGAZINES» – para não nos desviarmos das três ilustrações iniciais – é ainda mais imediata: os *pulps* são um meio de publicação – importantíssimo para o género, de resto –, mas o facto de uma história ter sido publicada num *pulp* pouco ou nada indica sobre o seu tema (a não ser que, num outro tipo de análise também possível, se pretenda verificar se há temas – e quais – cuja ocorrência esteja intimamente ligada a esse meio³⁰). «SATIRE» é um caso mais complexo, mas pode ser-lhe aplicado um raciocínio equivalente ao de «ABSURDIST SF». Como vimos no capítulo 2.1., a propósito de Luciano e de Jonathan Swift³¹, se numa época recuada a sátira podia ser classificada como um género literário – e mesmo assim falharia o critério que nos move, a busca de «subgéneros» da SF –, entretanto evoluiu e disseminou-se a ponto de termos de nos referir a ela muito mais como um «modo» do que como um género. Todos os actuais géneros literários (alguns mais do que outros, claro!) podem ter uma componente satírica; igualmente, é de assumir que todos os subgéneros da ficção científica (quando os encontrarmos) possam ser alvo de um tratamento satírico³².

Abreviando um pouco o processo de triagem³³, qualquer das três entradas acima, bem como mais de nove dezenas para além dessas, foi excluída com base no mesmo raciocínio: são conceitos ligados à história e

³⁰ Assim parece ser o caso da chamada «*space opera*», que nasce com os *pulps* e entra num período de declínio que é também o destes.

³¹ Cf. também a discussão feita por Mark Rose sobre a evolução dos géneros literários, em *Alien Encounters* (Rose, 1981).

³² Ainda um outro caso semelhante: «CHILDREN'S SF» deve ficar de fora, pois qualquer tema ou subgénero pode servir de elemento a uma narrativa infantil. Que a morte ou o sexo, por exemplo, sejam habitualmente interditos na literatura infantil é uma questão cultural relevante, mas não um impedimento de ordem lógica.

³³ Este pode ser observado mais de perto ao acompanhar as etapas constantes do anexo.

teoria literária (da ficção científica ou da literatura em geral)³⁴. Grandes correntes ou movimentos literários como a «*New Wave*» ou mesmo a «*Libertarian SF*», questões como a SF na sala de aula, a SF no feminino, as revistas, os editores e as antologias, os *shared worlds*, em qualquer dos casos de grande importância para quem pretende estudar as particularidades e a evolução do género, não são contudo temas, algo que um autor específico trate segundo uma forma idiossincrática ou simplesmente exclua da sua obra.

Um outro conjunto de conceitos, constituindo este uma lista um pouco menos extensa, foi também excluído por visar essencialmente as afinidades transdisciplinares da SF: a sua ligação à física, à sociologia, à política, à história, etc. Ligações e contaminações que podem ser igualmente relevantes a um outro nível de análise da obra de determinado autor³⁵, mas que, de forma ainda mais óbvia, não podem ser confundidos com os temas característicos da ficção científica.

E ainda – não esquecendo que o nosso objectivo é fazer uma abordagem à obra de Philip K. Dick, por mais que seja útil tudo o que possamos conservar para outro tipo de análises – há ainda um critério adicional de

³⁴ No caso do *Historical Dictionary of Science Fiction Literature* (Stableford, 2004a), há todo um conjunto de conceitos que não só se encaixam neste critério como traem o facto de a obra não ser colectiva, pois remetem para o trabalho teórico do próprio Stableford. São eles «Ambiguous Texts», «Chimerical Texts», «Conte Cruel», «Conte Philosophique», «Existentialist Fantasy», «Odyssean Fantasy», «Orphean Fantasy» e «Promethean Fantasy», todos eles potencialmente riquíssimos para um outro tipo de análise que claramente não é o nosso.

³⁵ Mais uma vez, abre-se aqui uma série de caminhos de investigação que poderiam ser seguidos se nos situássemos num contexto completamente distinto. Por exemplo, seria interessante avaliar a relação entre certos autores ou períodos da história da ficção científica e a presença maior ou menor de determinada ligação a uma ciência (seja ela a biologia – ligação possivelmente em crescendo nos últimos vinte anos – ou a antropologia). A alusão pioneira a este tipo de ligação foi, muito possivelmente, o artigo de Isaac Asimov intitulado «Social Science Fiction» (Asimov, 1953), que assinala o aparecimento, em plena «golden age», de uma maior complexidade nos *plots* da «genre SF», subitamente revelando uma maior preocupação com as dimensões sociais da narrativa. Outros exemplos: também no período da «golden age» aparenta haver uma aproximação à física e outras ciências ditas «duras», que deixa de fazer sentir-se nos autores da «*New Wave*» (e por que não, já em «Futurians» como Pohl e Kornbluth); no caso de Philip K. Dick pode também assinalar-se, pelo menos em certa fase da sua carreira, uma grande aproximação à psicologia jungiana. Relativamente à ascensão da biologia como uma das ciências de eleição para a SF mais recente, cf. *Biological Themes in Modern Science Fiction*, de Helen N. Parker (Parker, 1977-84).

simplificação a ter em conta. Muitos dos termos que são cobertos pelas entradas da *Encyclopedia...* mostram-se, afinal, bastante específicos; pelo menos o suficiente para quase de imediato os remetermos para outros mais abrangentes³⁶. A «EDISONADE», por exemplo, foi um subgénero florescente na literatura popular americana do início do século XX, mas a sua evolução lógica nos *pulp magazines* de linhagem gernsbackiana acabou por remetê-lo, talvez por exaustão das suas magras possibilidades, para um nicho quase ignorado. O que resta do subgénero cabe na muito mais lata categoria de «DISCOVERY AND INVENTION». Há ainda os temas que, para além de bastante específicos, são inexistentes ou quando muito residuais na obra de Philip K. Dick, e podem também, sem qualquer tipo de problema, ser postos de parte ou remetidos para um outro tema que lhes é abrangente. Será «SUSPENDED ANIMATION», apenas como ilustração, um tema relevante para uma análise da obra dickiana, que ocorre pelo menos em *The Unteleported Man*³⁷ e *The Divine Invasion*? Ou será nesses casos um mero dispositivo narrativo – um mero utensílio dessa caixa de ferramentas que são os *clichés* dos géneros literários – que ajuda a sustentar os verdadeiros temas? A primeira hipótese é a mais plausível na obra de Dick, mas o oposto ocorre com temas como «GREAT AND SMALL» que, apesar das conotações swiftianas, surge apenas nalgumas histórias («The Indefatigable Frog» e «Prominent Author», por exemplo), e que pode sem grandes delongas ser remetido para as categorias muito mais amplas das «MACHINES» e das «FANTASTIC VOYAGES».

Depois desta primeira triagem, resta uma ainda longa lista de entradas – 68, para sermos mais precisos, o que no entanto significa que conseguimos já reduzir a pouco mais de vinte e cinco por cento a extensão da lista inicial –, relativamente às quais a decisão quanto à sua permanência ou exclusão exige

³⁶ E alguns destes, por sua vez, diluem-se em «super-categorias» ainda mais latas, como veremos.

³⁷ Tanto no conto (Dick, 1964h) quanto nas diferentes versões da novela (Dick, 1965b e 1979c).

uma análise muito mais minuciosa, quase caso a caso. O critério a aplicar é simples, mesmo que nem sempre de fácil concretização. Em primeiro lugar, se na fase de inventariação quisemos ser exaustivos, descurando se havia alguma sobreposição de conceitos³⁸, o elevado número de entradas que permanece obriga a alguma forma de combiná-las, conservando apenas a categoria que se mostre mais compreensiva, aquela que contém as outras como seus casos particulares. Uma vez que se tratava de um dos temas mais fugidios nas classificações que discutimos acima (ao comparar Kim Stanley Robinson com Gary Wolfe, Brian Stableford e Paul Carter), não podemos deixar de usar como ilustração as entradas «ALTERNATE WORLDS» e «PARALLEL WORLDS», repescando ainda, para reforçar a nossa argumentação, o tema já abandonado «HITLER WINS»³⁹.

«HITLER WINS» é claramente um caso específico, e o facto de ter gerado uma razoável quantidade de contos, novelas e mesmo títulos do universo audiovisual em nada o altera. Mas das outras qual a categoria-mãe? A resposta não é fácil. Para não entrarmos em complexas questões ontológicas, digamos apenas que «mundo alternativo» aponta para um mundo que divergiu do nosso nalgum acontecimento fundamental, havendo a partir daí uma diferença que é o motor da narrativa⁴⁰. A ideia de «mundos paralelos»

³⁸ Isto no caso da lista principal, a proveniente da *Encyclopedia of Science Fiction*. Ao acrescentarmos-lhe as dos dois outros títulos, houve desde logo a preocupação de não repetir temas essencialmente iguais apesar da diferente nomenclatura (por exemplo «POST-APOCALYPTIC SF», na *Mammoth Encyclopedia...* recobre no essencial o conceito de «HOLOCAUST AND AFTER» da *Encyclopedia* de Clute e Nicholls). Mas ao fazê-lo, revelou-se inevitável ainda um segundo tipo de simplificação, análogo ao que agora estamos a discutir: quando dois ou mais conceitos apontavam para apenas um, estes foram desde logo aglutinados. Mantendo a ilustração, o *Historical Dictionary...* possui nada menos de três entradas cujas definições, quando aglutinadas, apontam para o já referido «HOLOCAUST AND AFTER»: «APOCALYPTIC FANTASY», «ECOCATASTROPHE» e «POSTHOLOCAUST FANTASY»

³⁹ Na verdade (cf. a nota anterior) são bastantes mais as entradas em causa: na *Mammoth Encyclopedia...* regista-se «ALTERNATIVE REALITY», quase coincidente com «PARALLEL WORLDS» no que respeita à definição; o *Historical Dictionary...* é ainda mais prolixo, contendo «ALTERNATIVE HISTORY» (em vez de «ALTERNATE WORLDS»), «MULTIVERSE», «PARALLEL WORLD» e «PORTAL FANTASY» (correspondendo todos aproximadamente a «PARALLEL WORLDS» na *Encyclopedia*).

⁴⁰ Nunca é demais referir alguns grandes clássicos dentro deste subgénero, e a respectiva premissa: *Bring the Jubilee*, de Ward Moore (a Confederação sulista vence a Guerra Civil

pressupõe, além disso, que qualquer desses mundos continua a «existir» (isto é, que no limite para qualquer acontecimento divergente o «universo» se divide em duas ou mais versões de si mesmo, o que rapidamente faz tender o número de mundos para um valor infinito). Parece ser um simples caso de um conjunto maior («mundos paralelos») que engloba um subconjunto («mundos alternativos»), que por sua vez tem vários subconjuntos, um dos quais é «Hitler vence a II Guerra». Mas a questão não é tão elementar, pois os mundos paralelos podem nalguns casos ser entendidos como completamente autónomos enquanto noutros há alguma forma de interação (p. ex., *Timescape*, de Gregory Benford, ou *The Crack in Space*, do nosso Philip K. Dick) ou de convergência num ponto futuro. Com este pormenor adicional, se o «mundo paralelo» é *realmente paralelo* (isto é, quando nem sequer se trata de uma divergência, e sim de uma existência completamente autónoma), o conceito pode mesmo ser *mais restritivo* do que o de «mundo alternativo» e configurar um subgénero que é muito mais afim à *fantasy* do que à ficção científica.

Perante este tipo de situação – ter de optar entre dois (ou mais) conceitos claramente relacionados entre si mas onde é delicado, se não impossível, estabelecer uma relação hierárquica, seguimos apenas a nossa intuição (comentando a opção no anexo, se necessário), mesmo correndo o risco de incorrer numa arbitrariedade terminológica. No caso, escolhemos «ALTERNATE WORLDS»⁴¹, alargando um pouco o âmbito do conceito relativamente à sua definição na *Encyclopedia* de forma a cobrir (e a evitar) ambiguidades ainda maiores que resultariam da opção «mundos paralelos».

Americana), *Pavane*, de Keith Roberts (a rainha Isabel I de Inglaterra é assassinada e o protestantismo é abafado à nascença), *The Difference Engine*, de William Gibson e Bruce Sterling (o computador é inventado no século XIX) e, claro, *The Man in the High Castle*, de Philip K. Dick, com a premissa de que a Alemanha vence a II Guerra Mundial.

⁴¹ Felizmente, na maior parte dos casos foi fácil encontrar o(s) termo(s) mais abrangente(s). Dois exemplos: «ALIENS», «INVASION», «PARASITISM AND SYMBIOSIS» (embora este contemple instâncias em que um dos intervenientes não é extraterrestre, isso é raro – em especial em Philip K. Dick) e «UFOs» foram reduzidos a «ALIENS»;

Ainda noutros casos a aglutinação de temas obrigou à escolha de um novo termo que os subsumisse adequadamente. Assim, «ANDROIDS», «CYBORGS», «ROBOTS», «ARTIFICIAL INTELLIGENCE», «COMPUTERS», e «CYBERNETICS» passaram a encaixar-se logo que nos decidimos pela expressão «ARTIFICIAL LIFE AND ARTIFICIAL INTELLIGENCE». Um terceiro tipo de situação é aquele em que um dos temas da lista de 68 teve de ser desdobrado por dois ou mais «grandes temas» desta nova lista mais restritiva: assim ocorre, por exemplo, com «HIVE MINDS» – ora associadas aos seres extraterrestres ora aos mutantes terrestres –, ou com «MYTHOLOGY» – que se distribui igualmente pela «FANTASY» e pela «RELIGION».

Resolvida esta etapa, daqui resulta um bastante fiável instrumento de classificação temática, aplicável – acreditamos que praticamente sem necessidade de ajustes – a todo o género da ficção científica. São doze categorias ou «grandes temas»⁴², um número bastante maneável e que ao mesmo tempo permite uma análise muito mais fina e mais inclusiva do que, por exemplo, a proposta de Kim Stanley Robinson, onde se contam apenas dez desses temas. Todavia, devemos ter em conta que o nosso objectivo não é o de analisar a literatura de ficção científica no seu conjunto, nem sequer uma amostra representativa desse universo, mas sim a obra *de um dos seus autores*. Ora, o que serve para o geral só servirá para o particular se fizermos as devidas adaptações, por mínimas que sejam, ao caso de Philip K. Dick. Ao mesmo tempo, o bom senso recomenda – tendo em conta que a cada categoria queremos dedicar um capítulo – que se reduza o seu número, desde que não sejam ignoradas aquelas que lhes serviram de fonte.

«RELIGION» é uma das poucas categorias que se conserva sem alterações. Outras – algumas já o resultado de uma aglutinação – são de novo

⁴² Enumeremo-los: «Aliens», «Alternate Worlds», «Artificial Life And Artificial Intelligence», «Dystopias», «Space Travel», «Perception», «Machines» (excluindo, obviamente, as que cabem em «Artificial Life...»), «Holocaust And After», «Religion», «Mutants and PSI Powers», «Fantasy» e «Time».

combinadas em torno de um termo dominante ou de um outro nome que as subsuma. A primeira dessas situações ocorre com «DYSTOPIAS» e «HOLOCAUST AND AFTER». Na obra de K. Dick, este último tema, quando ocorre, vem habitualmente associado a algum tipo de distopia que precede o holocausto (*Dr. Bloodmoney*) ou que dele resulta (*Dies Irae*), mas o inverso – como vimos acima ao citar Kim Stanley Robinson – não é verdade: as distopias podem prescindir do holocausto, sendo portanto um tema bastante mais abrangente na sua obra. Entre «ALTERNATE WORLDS» e «PERCEPTION» dá-se um caso semelhante de subordinação – na esmagadora maioria das vezes em que os mundos alternativos surgem há uma ambiguidade quando ao seu estatuto de realidade: são reais, mero erro de percepção, ou produto de uma fantasia mental?⁴³ O contrário, obviamente, não ocorre: a temática da percepção assume muitas outras formas para além do recurso aos «mundos alternativos».

«ARTIFICIAL LIFE AND ARTIFICIAL INTELLIGENCE», «MACHINES» e «MUTANTS AND PSI POWERS» dão azo à mais drástica das fusões de temas, talvez indicando que estamos perante uma forma muito idiossincrática de abordagem. Entre as duas primeiras categorias a ligação não tarda desde que se conheça minimamente a obra de K. Dick: com raras excepções, em especial no período em que escreveu essencialmente contos, as máquinas são ora andróides, ora *robots*, ora computadores que disputam com o homem o privilégio da «humanidade». Ora, é precisamente esta centralidade da questão «o que é humano?» que obriga a acrescentar os mutantes e os «talentos» possuidores de poderes psíquicos. Já nos contos que publicou no que poderíamos considerar, mau grado o que apontámos a Patricia Warrick, o «período formativo», essa associação emerge: mesmo quando socialmente

⁴³ A grande excepção, que não nos deixa totalmente confortáveis com esta decisão, é *The Crack in Space*. Em todos os outros casos, inclusive em muitos contos escritos nos anos 50 – como veremos no capítulo dedicado ao tema –, já para não referir o clássico exemplo de *The Man in the High Castle*, é retirada ao leitor a certeza de que se trata de facto de um mundo paralelo.

postos à margem da categoria da «humanidade» (o que é válido também para quando são seres extraterrestres com poderes psíquicos⁴⁴), os mutantes revelam-se, na obra de Dick, como tão-somente um «outro» tipo de humanidade, por mais que a pressão darwinista da sobrevivência do mais apto dite que terão de lutar pelos mesmos recursos ou, em contrapartida, de encontrar uma forma de convivência pacífica (que passará, justamente, pelo reconhecimento mútuo do atributo da humanidade).

Há ainda um tema que se revela particularmente problemático na obra de Philip K. Dick. Trata-se do tempo, isto é, do recurso a *topoi* da ficção científica tão amplamente conhecidos como as viagens no tempo e os paradoxos temporais⁴⁵. Dick usa-os com alguma parcimónia nos contos, nem sempre logrando mais do que elegantes exercícios de repescagem desse material de trabalho tão caro à *genre SF* – de «The Skull» à *novelette Dr. Futurity*, o tratamento do tema, ainda que nem sempre banal, não faz com que mereça ser destacado. Todavia, quando se assume uma perspectiva mais englobante da sua obra, verifica-se que a temática do tempo, ainda que recuando para segundo plano, se manteve quase sempre presente, metamorfoseando-se segundo formas por vezes inesperadas – e, por isso, nem sempre reconhecíveis a um primeiro olhar. Em *Time out of Joint* o título serve ainda de pista quanto a esta preocupação – para não dizer obsessão – com o tempo: a história parece ter lugar nos anos 50 quando afinal decorre em 1998. Anos antes, em *The World Jones Made* e «The Minority Report», o tema surge associado a um dos mais interessantes «*PSI powers*» (pelo menos no que

⁴⁴ Note-se que considerámos a categoria do «*alien*» como distinta desta outra. Como veremos num dos próximos capítulos, e embora as duas temáticas possam vir associadas num mesmo conto ou novela, uma coisa é abordar o extraterrestre como social e biologicamente distinto dos seres inteligentes que povoam a Terra, e com os quais somos confrontados quando uma das espécies possui uma tecnologia que lhe permite viajar para outros planetas, outra é indagar acerca da «humanidade» de ambos.

⁴⁵ Ou ainda aquilo a que poderíamos chamar «*time healing*», a capacidade de regredir breves momentos no tempo (caso de Pat Conley, uma das «*inertials*» de *Ubik*), e o «*time scoop*», uma espécie de máquina do tempo limitada, que permite apenas observar o passado ou o futuro (ou por vezes retirar objectos), mas não a viagem propriamente dita (caso de «Paycheck» ou, como elemento secundário, *The Penultimate Truth*).

respeita às potencialidades narrativas), a precognição, servindo a novela e o conto como veículo para, sub-repticiamente, introduzir a questão filosófica do livre arbítrio.

Já na década de 60, em *Martian Time-Slip* é mostrada outra forma de questionar a dimensão temporal, algo que poderíamos traduzir como o «descarrilamento no tempo»⁴⁶, ou a capacidade (por vezes involuntária) de se ser transportado para um outro ponto desse *continuum*. Ora, é com esta novela que começamos a perceber o modo como Dick se apropriou do tema, o que aliás permite lançar uma nova luz sobre muitos dos títulos anteriores em que este ocorre. Ao ler sobre os «descarrilamentos» do jovem autista Manfred Steiner, instala-se recorrentemente a ambiguidade quanto ao facto de se tratarem verdadeiras transições para um outro tempo ou apenas – como nos *precogs* de narrativas anteriores – a capacidade de vislumbrar o futuro. Só no final, quando Manfred reaparece vindo dum outro futuro que não o que antevia, a interpretação pende para a primeira das hipóteses. A ideia de «viagens no tempo que talvez não o sejam» ressurgiu em *Now Wait for Last Year*, autorizando a que se levante uma hipótese acerca do modo como Dick acabou por associar, pelo menos nesse período de escrita, a temática do tempo à da percepção (ou, para ser mais preciso, à questão ontológica da relação entre percepção e realidade). Depressa confirmamos que a ideia parecia estar em embrião em títulos como *Time out of Joint* e *Eye in the Sky*, e que assume um crescendo na obra de Dick (vide *The Unteleported Man*) até atingir um cúmulo em *Ubik*.

Ainda antes de *Ubik*, uma outra tendência começa a emergir, também esta observável como algo em potência em títulos mais recuados: a ligação entre tempo e religião. Embora hesitemos chamar-lhe momento de viragem,

⁴⁶ Embora não seja essa a primeira ocasião em que a ideia é proposta, é nessa novela que recebe um tratamento que diríamos definitivo. Para além desta obra de K. Dick, um outro local onde o «descarrilamento temporal» é soberbamente tratado é em *Slaughterhouse Five*, de Kurt Vonnegut, Jr.

em *Counter-Clock World* a associação surge – ainda que falhando devido a uma premissa demasiado rígida – numa forma não muito distinta da que tomará em ocasiões posteriores. Insinua-se aí que fazer o tempo recuar, revertendo os efeitos entrópicos da segunda lei da termodinâmica, é uma espécie de apanágio divino: ainda que a novela o justifique como fenómeno natural, as epígrafes de doutores da igreja a abrir os capítulos e a centralidade da personagem do Bispo Peak «empurram» a interpretação para essa hipótese alternativa. A hipótese vai-se tornando mais plausível quando olhamos para *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (a personagem de Mercer, o fundador do mercerismo, pode fazer recuar o tempo), para o próprio *Ubik* (o *spray* que se confunde com Deus e que «restaura» objectos degradados) e, já avançada a década de 70, torna-se a mais provável quando lemos a trilogia de VALIS e os ensaios, como «Man, Android, and Machine» e «How to Build a Universe that doesn't Fall apart Two Days Later», que escreveu aproximadamente na mesma altura.

Por tudo o que procurámos resumir a estes últimos parágrafos – bem como pelo facto de o nosso objectivo ser também o de compreender a obra de Philip K. Dick num contexto mais alargado do que a mera forma como se apropriou dos temas caros ao género da SF –, o tema do tempo surge na nossa análise diluído em duas das «super-categorias» que passaram à «ultima etapa» da nossa metodologia classificativa: «PERCEPTION» e «RELIGION»⁴⁷.

⁴⁷ De modo a evitar repetir alguma da argumentação que acabámos de explicar para o caso do «Tempo», refira-se que foi um conjunto de razões equivalente que levou a descartar a categoria da «Fantasy». Ainda que a relação entre *fantasy* e SF seja fundamental para compreender a abordagem (que poderíamos nomear como híbrida ou «hibridizante») de Dick ao género – por alguma razão a primeira tese de doutoramento realizada em Portugal sobre o autor (Mota, 1995) se serviu dessa relação como questão central –, não nos interessou o (re)estabelecimento dessa ponte entre dois géneros distintos, e sim a eventualidade de a *fantasy* servir – pelo menos em Dick – como um subgénero no interior da SF. Ora, o que se verifica após uma leitura cuidada dos títulos (em boa parte contos como «Small Town» ou «Upon the Dull Earth») onde a *fantasy* é o «tema» dominante é que esta serve essencialmente como forma de introduzir uma questão que, posteriormente, será tratada num pano de fundo mais característico da ficção científica (mesmo que a *fantasy* aí continue presente): o conflito entre percepção e realidade. A justificação será dada mais em pormenor na devida ocasião (cf. o cap. 3.5.).

Está então estabelecida a nossa «mesa de trabalho»: um conjunto de temas (por vezes acompanhados de subtemas) suficientemente comuns a toda a SF para que não percamos de vista que é sobre esse género que incide a nossa investigação, mas também suficientemente adaptados ao que Philip K. Dick produziu para que a sua individualidade não se dilua no colectivo. É chegado o momento de aplicar estas categorias a toda a sua obra – dos contos às novelas. Trata-se de um processo moroso, que não faria sentido descrever passo a passo pois no essencial consiste tão-só no seguinte: cada item da bibliografia ficcional de K. Dick (incluindo as obras *mainstream*, que simplesmente são classificadas numa categoria com esse nome, que foi necessário acrescentar às restantes) é «etiquetado» com as categorias encontradas no momento anterior de análise, e em conformidade com as seguintes condições que se complementam: 1), que poderemos chamar o «princípio de exaustão»: para cada título são aplicadas tantas categorias quantas as necessárias; 2), o «princípio de pertinência»: não basta a mera presença de uma categoria para que ela seja reconhecida como tema, é necessário que seja estruturante da narrativa⁴⁸.

Servindo-nos da ajuda de um programa informático, *The Brain*⁴⁹, que permite visualizar estas relações entre títulos e temas como ligações entre nós

⁴⁸ É este o princípio mais difícil de aplicar, especialmente tendo em conta a chamada «*information overload*» de que fala Kim Stanley Robinson. No entanto, o facto de estarmos agora condicionados a um número bastante reduzido de «grandes temas» ou «super-categorias» permite contornar este problema com alguma elegância. Por exemplo, ter-se-ia corrido o risco de aplicar a *Ubik* a etiqueta «PSI Powers» (uma temática bastante secundária nessa novela) se esta não tivesse entretanto sido absorvida pela de «Human vs. Non-Human», tema que, claramente, lhe é residual.

⁴⁹ Olhando agora para todo o processo de recolha e análise de dados, diríamos que tal tarefa se tornaria virtualmente impossível (i. e., perder-se-ia a funcionalidade e a «legibilidade» das categorias) sem o recurso a esse tratamento informático. Este programa (cujo motor foi recentemente usado também para a versão digital da *Encyclopedia Britannica*) permite criar conexões entre nodos – os nodos são neste caso os títulos, temas e eventualmente subtemas – numa estrutura hierárquica clássica («pai-filho»: os títulos são «descendentes» dos temas ou subtemas) mas também transversalmente («parente»: dois títulos são «parentes» se um foi um primeiro *draft* do outro, por exemplo). Ao seleccionar um título, de imediato surgem acima os seus temas, à direita outros títulos que partilham os mesmos temas, e por vezes à esquerda, se

numa rede e não como uma mera tabela de dupla entrada⁵⁰, o resultado final é uma teia algo complexa mas que surpreendentemente facilita a descoberta de associações por vezes menos claras ao longo da obra de Dick. Não é ainda a ordem procurada, mas estamos já muito perto desta. Para que seja possível confirmar algumas das intuições que encontrámos em estudos monográficos como os de Patricia Warrick e Kim Stanley Robinson – e, por que não dizê-lo, também a superficial caracterização cronológica que fizemos no capítulo anterior –, tornou-se de seguida necessário confrontar esta «rede» temática com as datas de composição de cada título, de modo a testar se se verifica alguma evolução (num sentido neutro da palavra) ao longo da obra de Dick. Dito de outra forma, se é possível identificar diferentes períodos em K. Dick, cada um deles com uma atenção privilegiada a um ou mais temas, e também se, num período subsequente, os temas dominantes do período anterior desaparecem, ou pelo menos passam para um plano recuado, dando lugar a novas preocupações dominantes.

Reconhecemos que, um pouco ao arrepio dessas duas análises de que nos temos servido como termo de comparação para a nossa, a identificação desses períodos não é tão imediata quanto elas deixam transparecer – pelo contrário, elas parecem à primeira vista não passar de um artifício de retórica destinado mascarar a imposição de uma periodização intuitiva e desprovida de fundamentos mais concretos. Mas dedicando algum tempo a tentar identificar essas tendências – de novo com o precioso auxílio de meios informáticos –, elas começam a emergir, apresentando inclusive algumas semelhanças com as divisões cronológicas de Robinson e Warrick. Dada a

essa ligação for estabelecida, títulos com uma relação mais próxima (por exemplo, *The Unteleported Man* tem uma ligação deste tipo quer com a *novelette* com o mesmo nome quer com *Lies, Inc.*, a sua versão posterior). Inversamente, ao seleccionar um tema, surgem abaixo os subtemas (quando aplicável) ou – o que ocorre sempre neste último caso – os títulos que encaixam na respectiva categoria, com os restantes temas à direita. Graças a este precioso auxiliar, passada a morosa fase de introdução de dados (o que fizemos à medida que relemos toda a produção ficcional de K. Dick numa ordem o mais próxima possível da cronológica), o acesso à informação relevante é quase imediato.

⁵⁰ Cf. de novo o anexo.

impossibilidade de apresentar esse exercício para cada um dos temas, servimo-nos de duas ilustrações recolhidas nos dois extremos temporais da sua obra, a temática dos «*aliens*» e a da religião, para que possa contemplar-se um pouco como se processa essa variação ao longo do tempo.

Regressando a um momento anterior ao que nos permitiu criar o grande tema «Aliens and Space Travel», descobrimos que os «*aliens*» na obra de Dick se distribuem essencialmente ao longo de três subvariantes ou subtemas: a «invasão *alien*», a «predação *alien*» e a «guerra contra *aliens*». Depressa se verifica que quase nenhuma destas variantes ocorre em títulos posteriores a 1965. À excepção de *Lies, Inc.*, de 1979 – que, não esqueçamos, foi uma reescrita de *The Unteleported Man*, de 1964-65 (1964 o conto, 1965 a expansão) – e de *The Divine Invasion*, de 1980 (bem como o conto «Chains of Air, Web of Aether», o seu primeiríssimo esboço), a maioria dos títulos onde o tema está presente numa das suas variantes provém, aproximadamente, dos primeiros 15 anos da produção de K. Dick. Olhando para esses subtemas, o fenómeno é ainda mais claro. Em «predação *alien*», apenas «The War with the Fnools» (de 1963), *The Unteleported Man* (de 1965) – recordemos que *Lies, Inc.* é um caso atípico – e «Not by its Cover» (também de 1965) são dos anos 60, e nenhum destes é posterior a 1965 (mesmo que consigamos surpreendentemente encontrar «Rautavaara's Case», de 1980). Ainda que em «guerra vs. *aliens*» e «invasão *alien*» encontremos títulos um pouco mais recentes – de «invasão *alien*» temos *The Ganymede Takeover* (de 1966)⁵¹, por exemplo –, tal não põe em causa a regularidade identificada acima, pois quase todos os títulos onde o tema (ou qualquer das suas variantes) surge são contos do início dos anos 50 («The Gun», «The Variable Man», «The Crystal Crypt» e «Prize Ship», etc.). Fica portanto demonstrado – ainda que precisemos posteriormente de apurar as razões para tal –, que (pelo menos) este núcleo temático é característico da

⁵¹ Repetimos que não nos devemos deixar levar pelo título de *The Divine Invasion* (1980a), pois a narrativa em nada se assemelha ao velho *cliché* da invasão extraterrestre

fase inicial da sua obra, desaparecendo esta profusão, a ponto de tornar-se residual, a partir da segunda metade dos anos 60.

Com o tema da religião ocorre algo bem distinto. Trata-se de um tema com um peso significativo: nos aproximadamente 170 títulos (entre contos e novelas) que constituem a obra de Philip K. Dick, cerca de três dezenas podem ser «etiquetados» nesta categoria. E se é certo que a sua presença começa tão cedo quanto «Prominent Author» (de 1953) e «A Glass of Darkness»/*Cosmic Puppets* (também desse ano), os dois títulos não devem ser amalgamados. No primeiro caso o tratamento é bastante leve (um viajante no tempo que, ao responder a questões duns seres humanóides mas minúsculos, se torna no deus bíblico). No segundo, é de rigor reconhecer-se que aí é possível encontrar um núcleo de ideias que, por mais que sejam tratadas de forma ainda muito incipiente, voltarão a ser retomadas num período mais maturo. O tema continuaria a surgir de forma mais ou menos regular em toda a sua obra, mas quase sempre diluído noutros que, após uma leitura atenta, se revelam como mais importantes⁵². Em *Clans of the Alphane Moon* (de 1964) por exemplo, a religião tem uma função quase decorativa: por mais que seja necessária para a caracterização do clã dos *skitzes*, a casta dos místicos esquizofrénicos, está longe de ter uma função indispensável. Em *A Maze of Death* (de 1968) já a sua presença é fundamental, mas talvez não dominante, mau grado as palavras de abertura, onde Dick afirma ser a novela «an attempt [...] to develop an abstract, logical system of religious thought, based on the arbitrary postulate that God exists» (Dick, 1968b, p. i). É a partir do final dos anos 60 – com especial relevância na segunda metade dos anos 70 – que o tema da religião se torna não só omnipresente como estruturante de toda a narrativa.

⁵² No entanto, cf. os artigos «Redemption in Philip K. Dick's *The Man in the High Castle*» e «Gnosticism and Dualism in the Early Fiction of Philip K. Dick», ambos de Lorenzo DiTommaso (DiTommaso, 1999 e 2001), que na devida altura dissecaremos.

Deste triplo movimento – primeiro a recolha, selecção e agrupamento de temas, depois a sua aplicação destes título a título segundo um critério ponderado de exaustão e de pertinência, finalmente a verificação da variação do peso relativo dos temas ao longo da linha cronológica – resultam os seguintes «grandes núcleos temáticos», ordenados já numa perspectiva temporal:

- «Extraterrestres e Viagens Espaciais»
- «Distopias»
- «Percepção vs. Realidade»
- «Humano vs. Não Humano»⁵³
- «Religião»

Ao enumerá-los, estabelecemos também o percurso ao longo do qual seremos conduzidos daqui em diante, percurso esse que será a dois tempos ou duas vozes. Numa primeira «passagem» pelo tema, olharemos para a forma como Philip K. Dick tratou, dum ponto de vista essencialmente literário, cada um desses temas; numa segunda «passagem», repisando o trilho entretanto estabelecido, tentaremos remeter o tema em causa para um contexto mais alargado (dum ponto de vista temporal) e abrangente (dum ponto de vista que, à falta de melhor termo, podemos chamar «cultural»). Estamos pois embarcados: a obra de K. Dick toma agora a palavra.

⁵³ Ainda que estes dois («Percepção vs. Realidade» e «Humano vs. Não Humano») sejam praticamente concomitantes entre si, e ao mesmo tempo os que mais se diluem ao longo de toda a obra, o que aponta também para a respectiva centralidade. Alguma arbitrariedade teve por isso de ser aplicada na sua ordenação.

The Stars my Destination

«Dick Jarvis was chemist of the famous crew, the *Ares* expedition, first human beings to set foot on the mysterious neighbor of the earth, the planet Mars. This, of course, was in the old days, less than twenty years after the mad American Doheny perfected the atomic blast at the cost of his life, and only a decade after the equally mad Cardoza rode on it to the moon. They were true pioneers, these four of the *Ares*. Except for a half-dozen moon expeditions and the ill-fated de Lancey flight aimed at the seductive orb of Venus, they were the first men to feel other gravity than earth's, and certainly the first successful crew to leave the earth-moon system»

Stanley G. Weinbaum, «A Martian Odyssey»¹

COMEÇAMOS ESTE PERCURSO PELA OBRA de Philip K. Dick – que queremos, conforme enunciado no final do capítulo anterior, que acompanhe na medida do possível a progressão cronológica dessa mesma obra – precisamente com o grande tema a que o termo «percurso» mais se adequa: aquele que identificámos nas etapas anteriores como conjugando esses dois *topoi* tão imediatamente associados ao género da ficção científica que são o dos «*aliens*» e o das «viagens espaciais»². Para além do parentesco óbvio entre ambos no

¹ Stanley G. Weinbaum, «A Martian Odyssey» (1934), republ. in Silverberg (org.), 1970, p. 13.

² No caso dos «*aliens*», não esqueçamos, pode ser por vezes adequado realizar uma análise mais minuciosa, análise esta que convida a decompor o tema nos subtemas «invasão *alien*», «guerra contra *aliens*» e «predação *alien*»; quanto às «viagens espaciais», verificámos também que este termo abriga um outro *topos* que pode, por vezes, adquirir uma especificidade própria, o da «colonização planetária».

quadro da ficção científica enquanto género literário, esta associação vê-se no nosso caso concreto reforçada por dois factos. Em primeiro lugar por se tratar de temas a que Dick recorreu com grande regularidade – diríamos até que com *maior* regularidade – na fase inicial da sua carreira enquanto escritor. E, ainda, como veremos, porque entre eles, pelo menos da forma como este autor os concretizou nas suas narrativas, se revela uma profunda afinidade estrutural. Enunciemos desde já em que consiste essa afinidade, para que seja mais fácil acompanhar as respectivas ilustrações.

Como muito bem o indicam as línguas contemporâneas, a palavra «espaço»³ tanto pode ser usada no sentido mais geral e abstracto de tudo quanto tem ou ocupa uma extensão, quanto, de entre os seus diversos significados mais concretos, no de tudo o que é exterior ao planeta Terra. Pelo menos em Philip K. Dick, ambos os sentidos da palavra surgem intimamente ligados; sempre que nos deparamos com um destes temas que invocam o «espaço exterior», é possível uma leitura metafórica cuja chave de interpretação é também (abstractamente) espacial. Poderíamos mesmo falar de «espaço interior» – não se desse o caso de essa expressão ser hoje em dia, no campo da ficção científica, associada à «New Wave», e muito concretamente a J. G. Ballard⁴ – pois quase todos os títulos de Dick em que estão presentes os temas do *alien* e/ou da conquista espacial invocam uma oposição entre dois tipos de espaço que diríamos «psicológico»: o *espaço seguro* e o *espaço inseguro*.

³ Segundo o *Online Etymology Dictionary*, a origem da palavra «espaço» é o termo latino «*spatium*» (sala, área, distância, ...), mas a origem desta é por sua vez desconhecida (cf. <http://www.etymonline.com/index.php?term=space>). Uma busca no *Indo-European Roots Index* (a URL do índice é <http://www.bartleby.com/61/IERoots.html>) revela contudo dois possíveis ainda que incertos candidatos, os radicais indo-europeus «(s)pen-» (traçar, esticar, donde as palavras inglesas «spin», «spider», «span» e também «painter» e «pendulum») e «sper-» (espalhar, semear, que originou «esperma», «esporo» e «diáspora», por exemplo, bem como as palavras inglesas «spread» e «spray»).

⁴ Apesar de a expressão o anteceder em quase dezena e meia de anos. Cf. a entrada «INNER SPACE» na *Encyclopedia...* (Clute e Nicholls, 1993).

Os termos desta nova oposição evocam (para nós, mas não é de todo abstruso estendê-lo a K. Dick) a infância e alguns dos jogos característicos dessa fase de crescimento⁵, nos quais é habitual haver um local neutro onde, por exemplo, um dos intervenientes não pode ser tocado, ou um local onde os papéis se invertem. Ou mesmo os desportos colectivos, em que habitualmente o espaço é dividido em duas metades cujo significado é simétrico para cada uma das equipas: a zona de defesa de uns é a zona de ataque dos outros e vice-versa. Ora, como depressa se descobre ao olhar para esses textos mais recuados da obra de K. Dick – e inclusive para alguns de períodos posteriores –, neles é quase sempre pressuposta uma diferença entre o «*place*», a zona do espaço que nos pertence, que conhecemos e na qual, em princípio, nos sentimos seguros, e o «*space*»⁶, que abarca tudo o resto e que pode tomar toda uma gama de diferentes *nuances* para as personagens intervenientes, da neutralidade indiferente ao mais atemorizante perigo, passando pelo desejo de conquista e transformação de novas porções de «*space*» em «*place*».

Como motor que impulsiona a narrativa, a estabilidade que decorre de uma adequada delimitação da fronteira que separa o «*space*» do «*place*» tem de ser posta em causa por algum novo facto, e na maior parte dos casos o esforço das personagens consiste em restabelecer a situação inicial ou em impor uma nova estabilidade, ou seja, um novo traçado das fronteiras⁷. Não é necessário procurar muito para encontrar ilustrações de como Dick experimenta toda uma diversidade de variantes desta premissa inicial. Começando pelas *stories*, basta, como pequena amostra, pegar nos primeiros dez contos que escreveu para aí encontrar nada menos do que seis desses casos: «Roog», «Beyond Lies

⁵ Algo que, invocando essencialmente Johan Huizinga e Roger Caillois, foi discutido na minha dissertação de mestrado.

⁶ Uma oposição – ainda que os termos sejam por vezes distintos – que é central a autores como Abraham Moles, por exemplo na obra *Psychologie de l'espace*, que escreveu com Éliane Rohmer (Moles e Rohmer, 1978).

⁷ Cf. o meu artigo «Lugares (In)comuns: A Lógica dos Espaços Alternativos na Ficção Científica de Philip K. Dick» (Rosa, 2005), que recorre a Propp e a Greimas como suporte desta ideia. Regressaremos a eles em fase mais avançada deste capítulo.

the Wub», «The Gun», «The Defenders», «Mr. Spaceship» e «Piper in the Woods».

«Roog» conta-se entre as histórias mais citadas quando se refere a obra de Philip K. Dick – uma enumeração que é, com esta excepção, quase em exclusivo limitada às novelas⁸ – pelo simples facto de ter sido a primeira que alguma vez lhe foi adquirida para publicação. Mas não só por isso: também porque nessa história contada do ponto de vista de um cão que identifica os homens do lixo como invasores alienígenas é possível vislumbrar muitas das que seriam as preocupações de Dick. Entre elas, como não podia deixar de ser, o questionamento sobre a natureza da realidade e o desencontro entre realidade e percepção – tema que só trataremos muito mais à frente –, apesar da singular escolha de um animal como foco narrativo. Essas são sem dúvida questões que o conto desperta, mas não são essas que por ora queremos destacar, e sim o facto de os presumíveis seres de outro planeta, na limitada perspectiva do cão, estarem a invadir um espaço que considera como seu, ou que é suposto proteger:

«And along the Roogs came. The Roogs and their truck moved along, bouncing against the rough stones, crashing and whirring. “Roog!” Boris cried, and he leaped, his eyes blazing.» (Dick, [3.], p. 16)

E a dúvida, reavivada pelos parágrafos finais, quanto a quem afinal tem a percepção correcta da realidade revela-se uma confirmação quando seguimos essa outra análise:

⁸ Por mais que abundem referências pontuais às histórias, estas servem apenas de prelúdio ou de ilustração de reforço à argumentação que invariavelmente se centra nas novelas – já para não mencionar o caso de Kim Stanley Robinson que na sua tese as rejeitou à partida, como vimos numa nota ao capítulo anterior (cf. Robinson, 1982-84, p. xi). De toda a bibliografia crítica consultada, apenas encontrámos um estudo – também ele curto – que arriscou privilegiar a sua atenção sobre os contos em vez das novelas, o artigo de Anthony Wolk para a *Foundation* intitulado «The Sunstruck Forest: A Guide to the Short Fiction of Philip K. Dick» (Wolk, 1980), escrito numa altura em que ainda não havia sequer sido compilada toda a sua *shorter fiction*.

«“Well, except for these little *places around the Guardians*, this area is well cleared”, the biggest Roog said. “I’ll be glad when this particular Guardian is done. He certainly causes us a lot of trouble.”

“Don’t be impatient”, one of the Roogs said. He grinned. “Our truck is full enough as it is. Let’s leave something for next week.”

All the Roogs laughed.

They went on up the path, carrying the offering in the dirty, sagging blanket.» (*idem*, p. 17, ênfase nossa)

O «*place*» fica seguro, pelo menos até à próxima «investida». Nalgumas das histórias seguintes outras combinações são tentadas. Em «Beyond Lies the Wub», que conseguiu ser publicada antes de «Roog», a «invasão *alien*» dá lugar à variante mais próxima do género do horror, a «predação *alien*», mas com um *twist* muito dickiano: os *aliens* predadores são os humanos, e a presa é o extraterrestre *wub* que se assemelha ao comum porco doméstico. E o *twist* não se fica por aí. Se em «Roog» se tratava da invasão dum espaço alheio, em «Beyond Lies the Wub» – como de resto em todos os títulos que cabem nesta subcategoria da predação – a invasão toca o mais privado dos espaços, o corpo. Mas eis a reviravolta narrativa: o capitão Franco, que não quer saber das discussões filosóficas do *wub* e prefere servir-se dele como alimento, é no fim de contas quem vê o seu espaço privado invadido. Depois de comer o *wub*, torna-se no *wub*, e de indiferente a conversas de cariz filosófico e literário passa a ser quem pede que a conversa continue:

«“Well”, he said. “I must say that this was a very enjoyable meal. All the reports I had heard were quite true – the taste of the wub. Very fine. But I was prevented from enjoying this in times past.” [...]

“Come, come”, he said. “Cheer up! Let’s discuss things.”

He smiled.

“As I was saying before I was interrupted, the role of Odysseus in the myths —”

Peterson jerked up, staring.

“To go on”, the Captain said. “Odysseus, as I understand him—”»
(Dick, [6.], p. 33)

O motivo de «Roog», o de um espaço que tem de ser defendido a todo o custo duma potencial invasão de alienígenas, regressa na história seguinte (seguindo a cronologia mais provável), «The Gun». Não se trata, contudo, de uma mera revisitação dessa primeira história. Desta vez, o elemento trágico – mais do que irónico – é que a defesa é tão perfeita que continua a ser eficaz talvez milhares de anos depois de ser necessária⁹. O espaço deixou de ser «*place*», pois já ninguém o habita, enquanto a arma continua *ad aeternum* a defendê-lo – ou melhor, ao contrário da sua função inicial, a impedir que o «*space*» se transforme em «*place*»:

«“It’s a machine”, Dorle said. “A machine that was made to do a job. And it’s doing its job. How it survived the blast I don’t know. On it goes, waiting for the enemy. Probably they came by air in some sort of projectiles.”

“The enemy”, Nasha said. “Their own race. It is hard to believe that they really bombed themselves, fired at themselves.”

“Well, it’s over with. Except right here, where we’re standing. This one gun, still alert, ready to kill. It’ll go on until it wears out.”»

(Dick, [7.], p. 41)

Não é necessário aprofundar demasiado o resto das ilustrações destes primeiríssimos contos. «The Defenders» mostra, num tom bastante optimista que não se repetiria na novela onde é repescado – *The Penultimate Truth*, cuja discussão terá de ficar para o tema em que mais se adequa –, como é possível reverter as polaridades entre «*space*» e «*place*». Também não é uma história de guerra contra um inimigo extraterrestre, e sim sobre uma guerra confinada ao nosso planeta. Enquanto os *robots* continuam a guerra começada pelos humanos, os únicos lugares seguros passaram a ser os abrigos subterrâneos,

⁹ Para sermos precisos, a arma que serve de título ao conto não havia sido construída para proteger de uma invasão *alien*, e sim como meio de defesa *numa guerra civil*, como o indica o comentário de uma das personagens (cf. Dick, [7.], p. 41). Mas são os visitantes, possivelmente de outro planeta, quem descobre este fóssil de uma civilização perdida, vendo-se obrigados a regressar devido à sua «eficácia».

de onde estes não mais voltaram a sair; entretanto a guerra termina¹⁰ – pouco depois do «êxodo» – e os *robots* (ou «*leadies*», como são apelidados no conto) dedicam o seu tempo a tornar a superfície habitável para quando os humanos estejam preparados para aí regressar, mantendo-os entretanto na ignorância. O verdadeiro «*place*» já é afinal a superfície; basta que a humanidade o descubra ou que esteja preparada para esse facto.

«Mr. Spaceship», por sua vez, é a estranha história de um velho professor universitário, algo misantropo, a quem pedem para colaborar num projecto em que uma nave espacial será controlada por um cérebro humano, supostamente um cérebro de um recém-falecido. O professor cumpre o projecto da forma mais literal possível, deixando tudo preparado para que, sem que ninguém o saiba, seja usado *o seu próprio cérebro*. O seu «*place*» deixa de ser um corpo envelhecido, frágil e cada vez menos funcional para passar a ser a nave e – por extensão – o próprio espaço, diluindo as fronteiras entre «*space*» e «*place*». Em «Piper in the Woods» voltamos à predação *alien*, de novo bem-sucedida do ponto de vista dos predadores, mas arrepiante do ponto de vista dos habitantes do nosso planeta, pois esta predação actua sobre o desejo. À medida que vão desbravando o asteróide Y-3, os terrestres desejam cada vez mais fundir-se com o seu ambiente edénico, isto é, *tornar-se plantas*. Na sua mente, o «*place*» não é já a existência terrena, e sim a fusão com as florestas do asteróide e com os seus diáfanos habitantes, os «*pipers*».

¹⁰ É uma das situações em que K. Dick confere aos *robots* um grau de humanidade igual ou mesmo superior aos seres humanos, mas talvez das poucas em que o que explica esse atributo é a sua maior racionalidade – cf. «The Sunstruck Forest...», de Anthony Wolk: «Unlike *The Penultimate Truth* [...] “The Defenders” is a *good machines* story, where the surface robots wisely sustain the hoax until humans are “ready to learn the truth.” (Wolk, 1980, p. 25) Sobre esta suposta «humanidade» dos *robots*, cf. os capítulos sobre este outro tema, bem como os ensaios de Dick «The Android and the Human» e «Man, Android and Machine» (Dick, 1972a e 1976a) – a que regressaremos noutro capítulo – e o meu artigo «O Terceiro Incluído: A Subjectividade do Andróide na Ficção de Philip K. Dick» para a *Revista de Comunicação e Linguagens* (Rosa, 2004)

O que encontramos nas histórias dá-nos o alento suficiente para tentar a análise em obras de maior fôlego, nada mais nada menos do que as suas primeiras (e ainda curtas) novelas, *The Cosmic Puppets* e *Solar Lottery*. Um dos casos – *Solar Lottery* – é talvez a única obra de maior fôlego de K. Dick que pode ser considerada (e mesmo assim forçando um pouco a definição) uma *space opera*¹¹. A outra é também um caso singular: a única novela de *fantasy*¹² que publicou. E, assim sendo, parecerá estranho que a mencionemos num capítulo em que se espera que sejam destacados os temas do «alien» e da «viagem espacial e colonização planetária», mas depressa se perceberá a afinidade com a primeira destas categorias.

Em *The Cosmic Puppets* a personagem principal, Ted Barton, é, confirmando o título, uma mera marioneta, um peão arrastado por um infeliz acaso para uma batalha de proporções sobre-humanas. Por mais que o seu papel se mostre decisivo¹³, os protagonistas (mesmo no sentido etimológico, os «principais combatentes») são deuses, Ormazd [Ahura Mazda] e Ahriman, respectivamente as divindades do Bem e do Mal no dualismo de Zoroastro. São deuses, mas podiam muito bem ter sido extraterrestres que invadiram – ou predaram? A escala faz-nos perder de vista esse pormenor – a esquecida

¹¹ Mais do que uma definição de «*space opera*», o artigo «Space Opera Redefined», de David Hartwell e Kathryn Cramer (Hartwell e Cramer, 2003) apresenta uma autêntica genealogia do termo e das respectivas conotações, pelo que para ele remetemos. No que respeita às novelas de Dick que caberiam nesse «saco», *The Unteleported Man* (cf. abaixo) poderia ser um outro aceitável candidato, mas o tom algo kafkiano da narrativa – como K., que nunca chega ao castelo, também Rachmael ben Applebaum vê continuamente frustradas as tentativas de fazer uma viagem interplanetária na sua nave – encaminha-a também num outro sentido.

¹² Como o defende José Manuel Mota na sua tese de doutoramento, *A Fantasia Científica de Philip K. Dick* (Mota, 1995) toda a obra do escritor pode ser classificada nessa categoria híbrida – ou híbrido de categorias – que é a «*science fantasy*». Os temas, contudo – e cremos que isso ficou suficientemente provado no capítulo anterior – são sem qualquer hesitação os da SF, mas uma SF mais preocupada com imperativos da narrativa e das personagens do que com uma suposta cientificidade *hard*, que só pontualmente é encontrada em Dick. Dito isto, *The Cosmic Puppets* continua a ser um caso de exceção. Pode ser «*urban fantasy*», pode ser «*contemporary fantasy*», mas o facto de o dispositivo que conduz ao desenlace não ser tecnológico e sim mágico é suficiente para retirar-lhe qualquer aspiração a ser SF.

¹³ Já aqui assoma o «*little protagonist*», conforme a classificação originada pelo próprio Dick mas proposta como conceito analítico por Fredric Jameson (Jameson, 1975) e retomada por Kim Stanley Robinson (Robinson, 1982-84).

cidade de Millgate e aí prosseguem a sua batalha milenar. E esta batalha poderia ser também uma guerra entre dois impérios galácticos. Mas não o é, tal como a novela não é ficção científica e sim *fantasy*. Contudo, este *near miss* ao nível da temática torna-se um tiro no alvo quando nos concentramos neste núcleo mais idiossincrático que é o modo como Philip K. Dick estrutura o espaço nas suas narrativas. E aí podem reencontrar-se, com um tratamento ainda incipiente mas já mais rico do que nas histórias, espaços carregados de significado e estruturados segundo a grande oposição que identificámos.

Segundo o raciocínio de Ted Barton, o protagonista accidental, não deveria haver sítio mais seguro e confortável do que a terriola onde se passou a infância:

«“I wonder how it’ll look. You know, Peg, it’s been eighteen years. I was only nine when my family moved away to Richmond. I wonder if anybody’ll remember me. That old teacher, Miss Baines. And the Negro gardener who took care of our place. Doctor Dolan. All kinds of people.”» (Dick, 1953aa, p. 7)

E no entanto, é precisamente esse o local onde todas as certezas acerca da realidade se desvanecem. Millgate, a vila, está irreconhecível, tal como os seus habitantes; Barton, por sua vez, não é reconhecido. Há registos da sua existência, mas estes não coincidem com os factos: o nome da sua mãe está trocado e o jornal publicado na data em que a sua família se mudou para uma cidade maior anuncia que Ted – então com nove anos – falecera vítima de escarlatina¹⁴. E até um objecto que traz consigo é radicalmente transformado:

«He reached for his lucky compass. A nightmare, everything swirling around him. His compass; where was it? Even that was gone. Not gone. Something else in his pocket.

¹⁴ Ao contrário das habituais análises da obra de K. Dick, que procuram periodizá-la (e nem mesmo a nossa escapa a essa sina), é interessante verificar que certas questões são recorrentes, por vezes ligando, como num grande círculo, a sua fase inicial à final. *The Cosmic Puppets* é a esse respeito exemplar: o seu título de *serial*, «A Glass of Darkness», reaparecerá muito ligeiramente modificado em *A Scanner Darkly* (Dick, 1975c); o indivíduo que perde a sua identidade voltará também nos anos 70, em *Flow my Tears, the Policeman Said* (Dick, 1973c).

His hand brought out a tiny bit of dry bread, hard and stale. A wad of dry bread instead of his silver compass.» (*idem*, pp. 17-18)

Mau grado a narrativa paralela que envolve o resto dos habitantes de Millgate – em particular as entidades divinas e demoníacas –, o propósito primário de Ted Barton será então o de restituir à vila a sua verdadeira aparência. Se se tratasse de uma obra mais tardia talvez Dick tivesse evitado uma tão grande identificação entre a «Millgate real» e a «Millgate tal como Ted Barton¹⁵ dela se recorda» (quem diz que a memória não nos atraiçoa, ou que há de todo uma garantia de realidade?), mas essa questão ontológica é aqui ainda secundária perante o objectivo fundamental do protagonista, que é o de *tornar de novo o espaço seguro*. Quando Ted descobre que o restauro de Millgate não é contudo suficiente – embora tenha servido para desvelar uma intrusão ainda mais grave no tecido da realidade, a luta milenar entre Ormazd e Ahriman, e se trate do primeiro passo para corrigi-la –, a sua nova tarefa, apesar do seu papel quase passivo nesta última, continua a subordinar-se ao mesmíssimo objectivo:

«Barton halted, gasping for breath and getting his bearings. He was in a hollowed-out place beyond the cedars, just above the road. The whole valley, in its early-morning beauty, was emerging from the darkness beneath him. But over the fields and farms and houses a vast shadow was falling. More intense than the one lifting. The shadow of Ahriman, as the destroyer-god expanded to its regular proportion. And this shadow would never lift.

[...]

His terror began to change. It transformed itself subtly. He remembered who he was. Ted Barton. Where he was. He was hanging by his right foot, beyond the universe. Who was dangling him? Ormazd, the God he had liberated.

Dull anger stirred him. He had released Ormazd.» (*idem*, pp. 123-124 e 130)

¹⁵ Mas também William Christopher, a única personagem que corrobora a sua versão da realidade, e que virá a ser seu adjuvante na tarefa de «restauro».

Daí que, logo após o desenlace, a narrativa não termine sem um epílogo em que Ted revisita a vila tal como ela é, tal como ela deveria sempre ter sido à medida que a falsa realidade vai dando lugar à verdadeira:

«It was evening. Barton slowly maneuvered his dusty yellow Packard through the streets of Millgate. [...]

As he passed the park he slowed down almost to a stop. A warm glow of satisfaction rose up inside him. A sort of personal pride. There it was. Just as it was intended to be. Part of the original plan. Back again, after all the years. And he had arranged it.

[...]

The reconstruction zone, after Ahriman had left, resumed its expansion. More and more people, places, buildings, streets, were being drawn in. In a few days it would take the whole valley.

He drove back on the main drag. At one end it still said JEFFERSON STREET. But at the other end, the first wavery signpost reading CENTRAL STREET had already begun to fade into place.» (*idem*, p. 138)

De certa forma – e como começámos a ver com alguns dos contos –, estas primeiras obras de Philip K. Dick onde abundam os temas da conquista espacial e do *alien* são muitas das vezes «*robinsonades*» mais ou menos dissimuladas. Tal como a personagem Robinson Crusoe, no original de Daniel Defoe, publicado em 1719, também as de Dick procuram de modo geral, seja quando respondem a uma ameaça exterior seja quando anseiam transpor as fronteiras do globo terrestre, um regresso ao que lhes é familiar e reconfortante. A não ser quando K. Dick se serve desse *cliché* para o subverter, denunciando o autismo de qualquer visão imperialista e antropocêntrica – recorde-se o que se disse acima de «Beyond Lies the Wub» e de «Piper in the Woods», por exemplo –, nem as narrativas onde surge a temática do *alien* chegam a ser «*first contacts*» nem as «viagens espaciais» ambicionam ser mais do que meras conquistas¹⁶. Imperativo de uma escrita para o mercado dos

¹⁶ O que entretanto se alterará, levando Kim Stanley Robinson a dizer o seguinte em *The Novels of Philip K. Dick*: «In this process [o recurso a outros mundos como “cenário”] the cultural givens of a society are displaced and made strange by gigantism or some other deformation, forcing the reader to acknowledge that the given is not a law of nature but a

pulps e dos «Ace Doubles», uma maturidade ainda não desenvolvida na escrita de Dick ou, pelo contrário, já um profundo sentido irónico relativamente à realidade americana da época que só pode todavia ser lido nas entrelinhas?

Talvez uma leitura de *Solar Lottery* nos ajude a decidir; não uma leitura da intriga principal em torno de Ted Benteley – que começa com o seu despedimento e termina, com suficientes peripécias pelo meio, na sua iminente «eleição» como «Quizmaster»¹⁷ – e sim da que decorre em paralelo, a da demanda espacial dos prestonitas pelo mítico *flame disc*, o décimo planeta do sistema solar¹⁸. Antes de mais, e apesar de Leon Cartwright, um prestonita que se torna entretanto *quizmaster*, ser talvez das personagens mais humanas e sensatas da novela, é preciso não esquecer que estes são uma seita de contornos religiosos, cujo fundador carismático, John Preston, invocava a existência desse nunca descoberto décimo planeta como futuro paradisíaco da humanidade¹⁹. Desde o início, portanto, que o *flame disc* se mostra como aquilo que permitiria concretizar um quimérico regresso a uma «Idade de Ouro» perdida com o advento da sociedade corporativa e regida por um princípio aleatório (e pretensamente democrático) de nomeação do governante²⁰. Que espécie de sociedade se espera dos prestonitas, na remota

cultural creation [...]. in these new worlds [...] the possibilities for estrangement extend into every aspect of life [...].» (Robinson, 1982-84, p. 33)

¹⁷ Na tradução portuguesa de Samuel Soares para as Edições Europa-América, «interrogador-chefe», expressão que infelizmente faz perder o sentido lúdico do «quiz» presente no original.

¹⁸ Ainda que também na narrativa principal se encontre uma componente de colonização planetária: boa parte da narrativa tem lugar na Lua, numa base que serve de refúgio ao recém-eleito *quizmaster*, Leon Cartwright, enquanto o seu lugar é disputado por Reese Verrick, destituído do cargo. Não é necessário muito para perceber que também o satélite (bem como todos os nove planetas do Sistema Solar, em situação semelhante) serve de mera «colónia» da Terra, e portanto de espaço seguro na medida em que foi meramente assimilado ou, se se quiser, instrumentalizado.

¹⁹ Ao que tudo indica, o objectivo de Cartwright ao manipular o maquinismo de eleição tem o carácter de um sacrifício – permitir que uma «guarda avançada» de prestonitas saia da Terra sem ser importunado, deixando Cartwright temporariamente para trás.

²⁰ Esta ambiguidade de um futuro tanto mais desejado quanto mais representa o regresso a um passado quase esquecido – convém recordar que a história se passa em 2203 – reflecte-se, por exemplo, na caracterização de Leon Cartwright, como bem assinala José Manuel Mota: «Os verdadeiros traços positivos de Cartwright são o conservantismo dos seus hábitos, o

hipótese de o *flame disc* existir e de nele fundarem uma colónia? Nada nos é dito de concreto em *Solar Lottery*, apenas que o prestonismo surgiu como reacção ao sistema vigente:

«The disintegration of the social and economic system had been slow, gradual and profound. It went so deep that people lost faith in natural law itself. Nothing seemed stable or fixed; the universe was a sliding flux. [...] Statistical prediction became popular ... the very concept of cause and effect died out. People lost faith in the belief that they could control their environment; all that remained was probable sequence: good odds in a universe of random chance. [...]

Minimax, the method of surviving the great game of life, was invented by two twentieth century mathematicians, von Neumann and Morgenstern. [...] And in two centuries and a half, it became the basis of Government.

That was why Leon Cartwright, electronics repairman and human being with a conscience, had become a Prestonite.» (Dick, 1954c, p. 20, ênfase nossa)

Louvável, sem dúvida, mas insuficiente para justificar uma conversão, pois o fundador dos prestonitas é assim descrito:

«There were fragments of the story of John Preston himself, the tiny frail man creeping from the Information Libraries to the observatories, writing his books, collecting endless facts, arguing futilely with the pundits, losing his precarious classification, and finally sinking down and dying in obscurity. The meagre crypt was erected. The first meeting of the Society was held. The printing of Preston's half-crazed, half-prophetic books was begun.... » (*idem*, p. 28)²¹

primitivismo tecnológico da sua circunstância: “his ancient ‘82 Chevrolet”, “an outmoded but immaculate doublebreasted suit”, “in his vest pocket a watch”, “everything about him breathed obsolescence and age”: “relics of the last century, like himself and his car”.» (Mota, 1995, p. 82) Corrigiríamos apenas a valorização destes como «traços positivos»: se um ponto de vista o comprova, tendo em conta a função desta personagem como figura patriarcal (algo quase sempre com uma conotação eufórica em Dick), por outro lado é também sinal da sua recusa (que é também a de todos os prestonitas) em estar à altura dos tempos – por alguma razão o seu «mandato» é temporário, um regime de transição até encontrar um sucessor adequado (que será Benteley, como obrigam as convenções narrativas).

²¹ Ou ainda, num diálogo mais abaixo: «“Preston was the odd-ball astronomer who got the observatories to watch to watch for his planet – right? They trained their telescopes and found nothing. Preston went out after it and finally died in his ship. Yes, I once thumbed

Mas Preston não se limitara a sugerir a existência de um décimo planeta (habitável) do sistema solar. Para os prestonitas, o facto de o fundador do movimento ter partido rumo a esse *flame disc* cento e cinquenta anos antes inspira-os na crença de que este aí permanece, vivo e à espera dos seus acólitos para fundar uma nova sociedade utópica. Mas quando estes finalmente seguem rumo ao espaço fora dos limites cartografados os receios começam sobrepor-se à esperança, ou melhor, a Terra de onde partiram mostra-se a muitos como afinal muito mais segura:

«The orbit of the ninth planet marked the limit of charted exploration; beyond it lay an infinite waste about which little was known and much had been conjectured. In a short while the ship would pass the final signal buoys and leave the finite, familiar universe behind.

“A number of the group want to go back”, Groves said. “They realize they’re leaving the known system. This is their last chance to jump ship; if they don’t do it now, they’re stuck to the end.”

“How many would jump if they could?”

“Perhaps ten. Or more.”» (*idem*, p. 86)²²

Os abandonos não tardam, aumentando as dúvidas dos que permanecem a ponto de duvidarem da sua própria sanidade:

«“[...] Half the group has already jumped. I’m mad because Groves is sitting up there in the control bubble trying to plot a course on the basis of a madman’s mystic guess instead of accurate scientific data. I’m mad because this ship is a brokendown old ore-carrier, about to burst apart.” He finished, “I’m mad because we’ve passed the last marker and nobody comes this way but visionaries and crackpots.”

“Which are we?” Mary asked, in a small voice.

“We’ll find out, one of these days.”» (*idem*, p. 89)

through *Flame Disc*. The man who owned it was a real crackpot; I tried to teep him. All I got was a chaotic jumble of passion.”» (Dick, 1954a, p. 34)

²² É de notar que K. Dick, numa época de tanto optimismo relativamente à conquista espacial (que tantos outros escritores de ficção científica incentivaram de modo verdadeiramente proselitista), retratar um ano de 2203 em que apenas o sistema solar foi colonizado, sendo tudo o resto *terra incognita*. Retomaremos esta ideia no capítulo seguinte.

De entre todos, talvez o mais céptico seja de resto Leon Cartwright, para quem a angústia que experiencia na Terra (o estar, como todos os *quizmasters* recém-nomeados, com a cabeça a prêmio) se sobrepõe à compaixão pelos que partilham da mesma crença²³:

«“True”, Wakeman thought back. “Interesting: at any other time Cartwright would be overwhelmed to learn that John Preston is alive. Now he pays only passing attention. And he can assume his ship has reached its destination.”» (*idem*, p. 98)

Em todo o caso, a profecia parece cumprir-se, primeiro com as esperadas «vozes» do espaço (que mais tarde vem a descobrir-se serem gravações de Preston, mas os astronautas ainda nem sequer o suspeitam)...

«“Fragile Earthmen [...] I see you seek the tenth planet of your system, the legendary Flame Disc. Why do you seek it? What do you want with it?”

[...]

“Flame Disc was placed within your system for a reason”, the great voice continued. It paused, as if consulting with invisible companions. “Contact between our races might bring us to a new level of cultural integration”, it went on presently. “But we must...”» (*idem*, pp. 90 e 91)

... e mais tarde com o contacto de Preston, *himself*:

²³ Tal leva-nos aliás a levantar uma suspeita sobre as reais motivações de Cartwright: verdadeira devoção religiosa (acompanhada de espírito de sacrifício, como sugerimos algumas notas acima) ou apenas a consciência política de que seria necessário recorrer ao melhor meio para combater o sistema vigente? É o próprio quem sub-repticiamente reconhece que as crenças do prestonismo servem acima de tudo como meios para um fim que as transcende:

«“You do what I did: you draw up new rules and play by them. Rules by which all the players have the same odds. The M-game, the whole classification system, is stacked against us. So I said to myself; what sort of rules would be better? I sat down and worked them out. From then on I played according to them, as if it were already in operation.” He added, “And I joined the Preston Society.”

“Why?”

“Because Preston saw through the rules, too. He wanted what I wanted, a game in which everybody stood a chance of winning.» (*idem*, p. 178, ênfase nossa)

«“The Flame Disc is still far away”, the vast presence murmured in his mind. “Don’t lose contact with my own ship.”
“You’re John Preston”, Groves said softly.
“I am very old”, the voice replied. “I have been here a long time.”
“A century and a half”, Groves said. “It’s hard to believe.”
“I have waited here. I knew you would be coming. My ship will hover nearby; you will probably pick up its mass from time to time. If everything goes correctly I’ll be able to guide you to the actual landing on the Disc.”» (*idem*, p. 135)

E os prestonitas chegam com efeito a um planetóide²⁴, talvez artificial, mas o espectro da desilusão e da descrença é já tão grande que alguns não acreditam nos seus próprios olhos. O «mito privado» sobrepõe-se tanto ao mito colectivo quanto ao senso comum do «ver para crer»:

«The Disc was big. Brake-jets screamed shrilly against the rising tug of gravity. Bits of metal paint flaked down around Groves; an indicator smashed and somewhere within the hull a feed-line snapped.
[...]
“That’s our new home”, Konklin said. “Big, isn’t it?”
“What makes that funny light? It’s like a séance in here. You’re sure that’s a planet? Maybe it really is a space serpent. I don’t think I’d like to live around a space serpent, no matter how big it is.”» (*idem*, pp. 180 e 181)

Pelo menos parte da suspeita confirma-se: Preston está morto e tudo o que dele resta são simulacros²⁵ – gravações áudio e vídeo que repetem um discurso pré-programado:

«“It has been a long wait”, the old man interrupted him. “It’s been many weary years. Many, many long days alone.”

²⁴ «The planet was a single plain of green light. Wherever they looked there was the faint, unwinking sheen of color, soft and unfocused, on the rocks and boulders, on the ground itself.» (*idem*, pp. 183-184)

²⁵ Estamos ainda longe da sofisticação dos verdadeiros simulacros em K. Dick: andróides que imitam quase na perfeição o comportamento humano. Aqui – por alguma razão o termo «simulacro» não é usado – bastam os «efeitos de prestidigitação» visuais e sonoros. A ilusão acaba, de resto, por denunciar-se enquanto tal logo que a razão para a sua existência se esgotou.

"Something's wrong!" Konklin snapped fearfully. "Something's the matter with him!"

"He's deaf and blind."

Konklin moved toward the banks of machinery. "This isn't a ship. It's something else, similar to a ship but not a ship. I think –"

"I want to tell you about Flame Disc", John Preston's dry, harsh words interrupted him. "That's what I'm interested in. That's what I consider important."

"So do we", Groves said, baffled and confused.

Konklin was feverishly examining the smooth inner surface of the sphere. "This has no drive jets! It can't go anywhere! It has some sort of anti-grav shield, like a marker buoy." He leaped away from the machinery. "Groves, *this is a buoy*. I'm beginning to get it."

"You must hear me out", Preston was saying. "I have to tell you about the Disc."

[...]

It came slowly to Groves. "We came in contact with a series of buoys, not a ship. Each one directed us to the next. We followed a trail of buoys all the way here, step by step."

[...]

"The search has been long", Preston's withered whisper rasped on monotonously. "And it has brought me nothing. Nothing at all."

Konklin sagged. He moved away, back toward the rent they had cut. "It's not alive. That isn't a nourishing bath. That's some kind of volatile substance on which a vid image is being projected. Vid and aud tapes synchronized to form a replica. He's been dead a hundred and fifty years."» (*idem*, pp. 185-187)

A semelhança com a fábula do flautista de Hamelin não podia ser mais evidente. Apesar de tudo isso, os prestonitas aí permanecem, ficando contudo por explicar se o fazem por impossibilidade de regressar ou devido a essa irónica (e amarga, porque apenas parcial) comprovação das suas crenças. A vitória é em todo o caso de Pirro: com o novo *quizmaster*, Ted Benteley – facto que desconhecem –, a Terra parece ser de novo um foco de esperança (por ténue que seja) para uma sociedade *verdadeiramente nova*; o que podem em contrapartida os prestonitas fazer do seu *flame disc* senão uma espécie de sociedade pastoral e pré-tecnológica? Talvez nem mesmo um «Walden Pond», e sim uma sociedade ao estilo dos Amish. Se a figura de John Preston, em particular a clara alusão à lenda do Prestes João, convida a que se compare

entre o período dos descobrimentos europeus depois da Idade Média e a conquista espacial, que nos anos 50 – quando Dick escreve *Solar Lottery* – avançava a bom ritmo, é necessário contudo que se evitem os paralelismos mais óbvios. Antes das Descobertas, os mapas diziam «daqui em diante só há dragões» – e uma das personagens recorda esses receios infundados quando diz do *flame disc* que «Maybe it really is a space serpent. I don't think I'd like to live around a space serpent, no matter how big it is» (*idem*, p. 147) –, mas estes eram um mito tanto ou mais absurdo do que o do Prestes João. Terra sim, mas não evangelizada, mau grado tudo o que isso veio a trazer. Também o final de *Solar Lottery* passa por essa solução intermédia – nem serpentes do espaço nem John Preston, mas ao menos um planeta por habitar. É contudo um planeta solitário, que deixará os seus ocupantes imunes ao contacto com a diferença, e portanto congelados num estádio passado por mais que façam por ignorar essa sua condição.

Em *The World Jones Made* (concluído ainda no mesmo ano de 54, cerca de nove meses depois), que termina também com a colonização de um planeta desabitado – mas desta vez o vizinho Vénus –, há pelo menos duas diferenças que aliviam o desenlace da carga de cruel ambiguidade presente em *Solar Lottery*: é a Terra que parece não oferecer qualquer possibilidade de mudança política²⁶ e os «colonizadores» são resultado de uma manipulação genética em laboratório, suficientemente distintos dos humanos para poderem sobreviver nas condições ambientais extremas de Vénus. Como o deixava transparecer o *working title* desta novela – *Womb for Another* –, o laboratório onde vivem os seus anos de infância é como um ventre quente e húmido²⁷ (pois é assim o planeta que irão habitar, por mais que seja tentador explorar as conotações sexuais desta opção de K. Dick), algo imprescindível à sua sobrevivência num

²⁶ A que emerge ao longo da narrativa – a tirania carismática do *precog* Jones – vem a revelar-se ainda mais opressiva do que o «Relativismo» vigente.

²⁷ Philip K. Dick insiste deliberadamente na imagem do ventre ao descrever esse ambiente artificial, como é o caso da seguinte passagem: «Beyond doubt, the Refuge was modelled after the womb. The semblance couldn't be denied – and nobody *had* denied it.» (Dick, 1954l, p. 3)

sentido meramente biológico. Mas é também o ventre para uma «nova» – «*another*» – humanidade, quase irreconhecível devido às diferenças morfológicas mas acima de tudo pelo que se espera (ou melhor, que é tão incerto que nada nos é autorizado esperar) da sua futura organização social²⁸.

Por entre aquilo que foi já dito, particularmente no que respeita ao modo como Philip K. Dick recorre ao tema – canónico na ficção científica – da viagem e/ou colonização espacial, verifica-se que, mesmo nas primeiras obras que a esse tema recorrem mais abundantemente, uma segunda leitura mais atenta mostra que essa aparente conquista surge sob o signo da desilusão, do último recurso que já nem sequer traz grande esperança. Quase diríamos que vem associada ao desespero, não fosse o facto de a passagem a um outro espaço estar noutras ocasiões ligada a um aspecto fundamental para o desenvolvimento da narrativa, como alegaremos de imediato.

Em *The Man who Japed*, a breve (e forçada) estadia de Allen Purcell no «Other World», uma colónia num planeta do sistema Vega gerida pelo «Mental Health Resort», deveria servir o duplo objectivo de afastar o protagonista da Terra, onde começava a ameaçar a doutrina da «Moral Reclamation» (ou «Morec»), e de lhe proporcionar uma vida alternativa de acordo com os desejos que recalcara. Aí, já não vive num apartamento de uma assoalhada «multi-usos», já não está casado com Janet e sim – desde há quatro

²⁸ Curioso o facto de também esta intriga «planetária» surgir com a aparência de secundária. Em *Solar Lottery*, a intriga principal decorria na Terra – ou numa Lua totalmente conquistada, e portanto humanizada e segura –, enquanto na secundária acompanhávamos os aspirantes a colonos do *Flame Disc*; em *The World Jones Made*, o mesmo ocorre com a linha narrativa dominante (no que respeita à sua extensão, e nada mais), que tem lugar exclusivamente na Terra. Note-se contudo o quanto a história dos «venusianos» se impõe à medida que a novela avança. Se marcarmos cada um dos 20 capítulos com «1» quando são exclusivamente dedicados ao «ventre», com «0» quando são exclusivamente dedicados à intriga entre Cussick e Jones, e com «X» quando ambas as linhas ocorrem, o resultado é «1000000000X100XX0001»: de aparentemente secundária e «esquecida», a história dos mutantes só regressa já decorrida metade da novela mas vai tendo um peso crescente, e é com ela que o livro termina, tal como também com ela começara.

anos! – com Gretchen Malparto, uma das primeiras «*dark-haired girls*»²⁹ que assomam toda a obra de Dick, e já nem sequer se chama Allen Purcell, tendo o seu nome sido alterado para John Coates. De certa forma, um sonho realizado: para quê regressar a uma sociedade dominada por um regime no qual deixou de acreditar (e no qual, por ironia, tinha uma relevante posição de propagandista) quando neste mundo alternativo tem «de bandeja» tudo o que inconscientemente desejava, a começar pelo quase hedónico conforto doméstico? Purcell consegue contudo ver acima da escolha que fizeram por ele – e, acrescentamos, consegue também ver acima dos colonos prestonitas de *Solar Lottery* (aproximando-se contudo duma perspectiva apenas insinuada por Leon Cartwright) – ao perceber o quanto é ilusória (e conveniente ao regime da «Morec») a fuga para outro planeta; o «outro espaço» é, nesta primeira aproximação, uma mera extensão do «mesmo», isto é, da Terra³⁰:

«[Allen] “[...] I’m not going to lie around watching girls sun-bathe. Like a salesman on vacation.”

“[Gretchen] That’s all you see in the Resort?”

“That’s all I see in Other World. And the Resort is a machine to process people there.”

“It does more than that. It provides them with a place they can escape to. When their resentment and anxiety starts destroying them –” She gestured. “Then they go over.”

“Then they don’t smash store windows. Or jape statues. I’d rather jape statues.”

“You came to us once.”

“As I see it,” Allen said, “the Resort acts as *part of the system*. Morec is one half and you’re the other. Two sides of the coin. Morec is all

²⁹ Cf., entre muitos outros artigos que abordam este tipo de personagens, o capítulo de *How we Became Posthuman* de Katherine Hayles dedicado a K. Dick (Hayles, 1999, pp. 160-191). Para deixar a expressão suficientemente enquadrada, diremos que a «*dark-haired girl*» – o tipo físico de mulher (ou jovem mulher, para ser mais preciso) que atraía Dick – representa na sua obra alguém que ora parece comportar-se de forma empática e «humana» ora demonstra um profundo e egoísta desdém pelo semelhante, deixando invariavelmente o protagonista masculino desconcertado por não saber qual das interpretações é a correcta. A «*dark-haired girl*» não deve ser confundida com a «*bitch*», onde não há qualquer ambiguidade quanto ao seu egoísmo ou esquizoidismo.

³⁰ Em termos sistémicos, pode dizer-se que o facto de a «Morec» proporcionar a hipótese de partir para uma colónia exterior não é mais do que uma forma de *feedback* negativo, de auto-regulação do sistema, que assim se perpetua por meio da «eliminação» – ainda por cima voluntária – de elementos nocivos ao seu bom funcionamento.

work and you're the badminton and checkers set. Together you form a society; you uphold and support each other. I can't be in both parts, and of the two I prefer this."

"Why?"

"At least something is being done, here. People are working. You tell them to go out and fish."» (Dick, 1955f, p. 102, ênfase nossa)

O «Other World» desempenha contudo, mesmo que apenas para a personagem de Allen Purcell, uma função adicional, de valor positivo: é, na terminologia da semiótica textual de Greimas, o espaço paratópico³¹ onde tem lugar (pelo menos parcialmente, neste caso) a aquisição de competências do protagonista; no caso, é necessário que Purcell seja confrontado com uma alternativa à «Moral Reclamation» para perceber o quanto esta é, mais do que ilusória, solidária com o regime de que aparenta ser um substituto³². Daí o seu regresso à Terra – o excerto acima tem lugar depois de abandonar o «Other World», quando Gretchen tenta convencê-lo a aí voltar –, e a determinação em combater activamente o totalitarismo vigente. Antes da estadia no «Mental Health Resort», Purcell «profanara»³³ a estátua do Major Jules Streiter, o instituidor da «Morec», mas fizera-o inconscientemente; ao regressar do «Other World», transpôs já um limiar de maturidade (possui a «competência», se conservarmos a nomenclatura da semiótica) que o permite agir com plena consciência e deliberação.

Mau grado as múltiplas variantes possíveis desta estrutura – que em *The Man who Japed*, reconhecamos, toma uma das formas mais básicas, isto é, que

³¹ Cf. a entrada «PARATÓPICO» no dicionário que escreveu com Joseph Courtés (Greimas e Courtés, 1979, p. 327), mas também, para uma explicação um pouco mais detalhada, a nota 50 deste mesmo capítulo.

³² Há portanto um fundo de verdade, ainda que pelas razões erradas, no epíteto atribuído àqueles que preferem abandonar a Terra e a «Reclamação Moral», «noose», que na tradução portuguesa surge como «pílulas» – «“People go over because they're noose”, Mavis declared. *Noose* was a derisive term contracted from *neuro-psychiatric*. Allen disliked it.”» (Dick, 1955f, p. 18)

³³ No original, «desecrate», ainda que os equivalentes em português, derivados de «profanação» sirvam também como tradução de «jape», termo que, ainda que com um sentido bastante abrangente, possui uma conotação algo satírica, como o prova a sequência final descaradamente inspirada em *A Modest Proposal* de Jonathan Swift.

mais se assemelha aos cânones do *récit de quête* popular tal como foi analisado por Propp³⁴ –, a viagem espacial proporciona um dispositivo relativamente *straightforward* para a materialização dos diferentes espaços conceptuais que subjazem à narrativa. Este expediente continuará a servir os propósitos de Dick – por vezes distintos dos que apresentámos – mesmo em novelas mais tardias e mais complexas, como as algo depreciadas *The Unteleported Man* (de 1964 e 1965 nas suas primeiras versões), *Galactic Pot-Healer* (escrito em 1968), *Our Friends from Frolix-8* (de 1969) e, abandonando por completo o tema da viagem espacial, *Deus Irae* (começado em 1964 mas só terminado, com a colaboração de Roger Zelazny, em 1975). Em qualquer dos casos, os temas dominantes são distintos dos que estão em discussão neste capítulo – com uma leve excepção feita às obras mencionadas compostas no final dos anos 60, onde regressa a temática do «alien»³⁵ – pelo que será suficiente uma breve menção a *The Unteleported Man*, onde é ainda possível notar alguns traços de *space opera*.

Nessa *novel* (que começou como *novella* de cerca de 20.000 palavras³⁶), o protagonista é Rachmael ben Applebaum – um nome bem à altura duma intriga que se pretendia inspirada no famoso *Moby Dick*, de Herman Melville³⁷. Rachmael, herdeiro de uma empresa de transportes interestelares

³⁴ Quase todas as novelas da sua primeira década de escrita, de resto, a que não é alheio o facto de, *strictu sensu*, serem *novels* e não *novellas* por uma unha negra (recorde-se que quase todas foram publicadas como uma das metades de um «Ace Double»). Ainda assim, julgamos ser acertado destacar *The Man who Japed* e *Cosmic Puppets* como aquelas cuja estrutura é mais decalcada do conto maravilhoso.

³⁵ Bem vistas as coisas, em boa parte da produção de Dick na segunda metade dos anos 60 pode assistir-se a um regresso aos temas do *alien* e da viagem espacial, mas o tratamento é – se ignorarmos algumas obras menos elaboradas, apenas a «cumprir calendário» – já bastante distinto e, como o afirmamos, subordinado a outras questões que entretanto passaram para o primeiro plano. Como ilustração, basta invocar *Do Androids Dream of Electric Sheep?* e *A Maze of Death*.

³⁶ São inúmeras as atribuições por que passou «*The Unteleported Man*» até chegar a uma versão *ainda provisória* que recebeu postumamente o título *Lies, Inc.* Para um resumo dessas peripécias, cf. «*The Tangled History of The Unteleported Man*», de Patrick Clark (Clark, s/d) e «*LSD, Lying Ink, and Lies, Inc.*», de Andrew M. Butler (Butler, 2005).

³⁷ Entre a intenção e a concretização vai uma grande distância, e não podemos declarar que K. Dick tenha conseguido levá-la ao seu melhor termo – como afirma Andrew M. Butler num pequeno livro de introdução à sua obra, *Philip K. Dick: The Pocket Essential*, as reviravoltas da

em situação de falência desde que surgiu um sistema de teletransporte, quase infinitamente mais rápido do que qualquer nave espacial, desconfia de uma teoria bizarra segundo a qual o teletransporte apenas pode funcionar num sentido, estando vedado o regresso a qualquer eventual colono de «Whale's Mouth», um planeta no sistema Fomalhaut, a anos-luz da Terra, que se tornou a grande esperança para solucionar o problema de excesso de população. Em vez dos apenas quinze minutos necessários para o teletransporte, a viagem pelos meios «clássicos» demora dezoito anos, pelo que Rachmael ben Applebaum tem de fazê-la no seu cargueiro em estado de animação suspensa.

Praticamente a totalidade da *novella* original consiste numa sucessão de peripécias que invariavelmente afastam o protagonista do seu objectivo, frustrando o bom cumprimento de tarefas intermédias como a aquisição do material clandestino que lhe permitiria entrar em animação suspensa. No final, quando se resigna à quase intolerável inevitabilidade de enfrentar a viagem sozinho e «acordado» durante dezoito anos, é salvo por um *deus ex machina*: os responsáveis das Nações Unidas, alertados pelas diligências de Applebaum, decidem investigar o caso e descobrem que afinal é possível o teletransporte nos dois sentidos. Applebaum, o «*unteleported man*», acaba afinal por teletransportar-se, juntamente com oficiais das N. U. e outros voluntários, para resgatar a colónia entretanto transformada em campo de concentração. Mas onde o conto terminava começa na novela uma segunda parte, tão distinta da primeira que foi recusada por Donald Wollheim (o editor que solicitara a sua expansão de *novella* para *novel*), só vindo a ser publicada postumamente³⁸. Por mais que se possam compreender os motivos da rejeição – e com efeito a escrita mais convencional, se não mesmo *pot-boiler*, do conto ajusta-se mal às descrições literalmente alucinadas da sua

intriga parecem antes decalcadas de um filme de James Bond (cf. Butler, 2000, pp. 51 e 68). Há contudo interessantes piscadelas de olho ao leitor informado, como um «May I call you Rachmael?» (Dick, 1964h, p. 8; 1965a, p. 4; 1979c, p. 8) e o facto de a colónia que o protagonista quer investigar e, se necessário, libertar ser conhecida como «Whale's Mouth».

³⁸ Cf. a nota 36.

continuação –, é nesta segunda parte que K. Dick dá largas a uma concepção do espaço cuja irrealidade só foi igualada em *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, escrito alguns meses antes.

Olhemos então para o que acontece depois de o protagonista se teletransportar para «Whale's Mouth». Praticamente logo que chega, Rachmael ben Applebaum é interceptado por um soldado das tropas que controlam a colónia e atingido com um dardo embebido em LSD. Segue-se a descrição das alucinações de Applebaum, que se estende por umas nada menosprezáveis dez páginas – com toda a certeza outro dos motivos para a recusa do editor –, e o ambiente onírico (para usar um eufemismo) continua mesmo depois de acordar da *trip* de ácido. Foi detido e está agora acompanhado de onze outros colonos. Segundo a explicação destes, uma percentagem dos teletransportados – os *weevils* – sofre de um síndrome traumático que faz com que ocasionalmente alucinem uma realidade alternativa ou «paramundo»:

«“Paraworld”, Rachmael said, after what seemed to him an almost unendurably protracted interval, due to the drug. “What is that?”
“That’s what a weevil sees”, the older woman with the dough-like folded face-rolls said in a cross, nagging, fretful voice, as if discussing the subject made her suffer the reoccurrence of some hated osteogenetic twinge. “Some are just dreadful; it’s a terrible, terrible crime that they’re allowed to get away with, programming us with that as we’re on our way over here. [...]» (Dick, 1965b, p. 115; 1979c, p. 95)

Não uma qualquer, e sim uma de entre um conjunto finito – bastante restrito, aliás – de realidades alternativas:

«“Some get a mechanical-construct mysticomimetism; we call that The Clock.”
[...]
“Let’s see, Applebaum; your paraworld [...] is listed codewise by the authorities here as the Aquatic Horror-shape version. Damn rare. Reserved, I suppose, for people who cut up their maternal

grandmothers in a former life and fed them to the family cat.”»
(1965b, pp. 116 e 117; 1979c, pp. 96 e 97)

Quando um dos companheiros de cativo alucina, a grande questão que lhes desperta a curiosidade é de resto saber qual o «paramundo» que «visitou»:

«“I wonder which one”, Hank Szantho said, half-idly, to himself but audibly. “The Blue, ben Applebaum? Yours? Or Paraworld Green, or White, or god knows which. Blue”, he added, “is about the worst. Yeah, no doubt of that; it’s been established for some time. Blue is the pit.”» (Dick, 1965b, p. 128; 1979c, pp. 107-108)

Encontramo-nos, no que respeita aos acontecimentos da intriga, muito longe dos lugares-comuns da *space opera* e claramente num dos universos temáticos mais característicos de Dick – universo que de resto merece ser discutido num capítulo autónomo –, o da indeterminação entre o real e o irreal. É contudo inevitável que aqui o afluamos segundo a perspectiva que de momento nos incumbe, a do espaço. Onde começa e onde termina a alucinação de Rachmael? Partindo do princípio de que os outros onze *weevils* são reais, o seu «paramundo» só ocorre na fase final da alucinação de LSD, o que leva a supor que o dardo que lhe é disparado tem uma função equivalente à de um «teste de tuberculina» – presume-se que administrado a todos os novos colonos. Fica nesse caso por explicar o porquê da existência de um número *limitado* de paramundos, e também por que razão estes voltam ciclicamente a atormentar os *weevils*. Talvez, como diz uma das personagens, «it’s a terrible, terrible crime that they’re allowed to get away with, *programming us with that as we’re on our way over here*» (Dick, 1965b, p. 115; 1979c, p. 95, ênfase nossa): talvez todos os outros colonos vivam uma ilusão colectiva, que lhes foi programada durante o teletransporte ou à chegada, e os *weevils* sejam afinal aqueles que, por um erro na administração da droga ou

por possuírem algum tipo de imunidade parcial, rejeitam a ilusão como quem, na sequência de um transplante, rejeita um órgão não compatível³⁹.

Há contudo uma outra interpretação possível, por mais que sejamos forçados a reconhecer que perante *The Unteleported Man* nenhuma interpretação pode ser definitiva. Em primeiro lugar, Rachmael ben Applebaum experiencia, mais à frente na narrativa, um mundo aparentemente diferente do que os seus parceiros haviam alucinado antes, ainda que o identifiquem como sendo o «Paraworld Blue»⁴⁰. Este consiste num cefalópode de múltiplos olhos (que lhe servem de alimento!) que possui um livro onde está contada toda a história – passada e futura – de Whale's Mouth, com Applebaum como uma das figuras mais recorrentes.

«“Paraworld Blue —”

“Turning him around by physical force to face her, Gretchen said, stricken, ““Paraworld Blue? Is that what you see? On the TV screen? I don’t believe it – the aquatic cephalopod with one working eye? No; I just don’t believe it.”

Incredulous, Rachmael said, “I... thought you saw it. Too.” (Dick, 1965b, p. 133; 1979c, p. 113)

³⁹ As outras ilusões recorrentes seriam então efeitos secundários dessa «conversão» imperfeita.

⁴⁰ Apesar do excerto que ilustra essa passagem, a hipótese de se tratar do «Paraworld Blue» tem de ser excluída:

«Paraworld – *which?* Not precisely as it had manifested itself before; *this was not Blue*, because his glimpse of that, ratified by the other weevils, had contained a cyclopic organism. And this, for all its similarity to the Aquatic Horror-shape, had by reason of its compound multi-eye system a fundamentally different aspect.» (Dick, 1965b, pp. 147-148; 1979c, p. 126, ênfase nossa).

O mesmo se pode depreender, bastante depois, de um diálogo entre os agentes ao serviço do regime que aprisionou Freya Holm:

«“She must have gotten into one of the paraworlds”, one said presently to his companion; they both nodded in attentive agreement. “Silver? White? I forget which Lupov calls it. Not The Clock, though.”

“And not Blue”, the agent murmured.» (Dick, 1965b, p. 166; 1979c, p. 144)

A suspeita confirma-se quando Theodoric Ferry se junta ao diálogo:

«“I beg your pardon”, Ferry said. [...] “What’s the matter with Miss Holm? She seems out of control.”

“Sorry, Mr. Ferry” the taller of the two agents said briskly. “I would guess that she’s not well; she appears to have hallucinated one or more of what is called ‘paraworlds’. [...]”

“But something”, Ferry said with a frown, “has replaced it. *Perhaps an alternate paraworld... possibly even a more severe one.*» (Dick, 1965b, p. 170; 1979c, p. 148, ênfases nossas). Ora, é esse mesmo paramundo o que Applebaum experiencia...

Ora, um tal excesso de informação ao dispor de Rachmael – o acesso ao *The True and Complete Economic and Political History of Newcolonizedland* (é esse o nome do livro), o facto de o cefalópode afirmar ser Matson Glazer-Holiday (Dick, 1965b, p. 150; 1979c, p. 128) o «mecenas» de Rachmael⁴¹, e mesmo o conhecimento de paramundos que não experiencia directamente mas apenas através da descrição que deles é feita pelos outros *weevils* – permite colocar a hipótese de que tudo o que acontece a Applebaum, talvez desde o momento em que entra para a sua nave (e portanto antes de lhe ser anunciado que não tem de enfrentar a viagem de dezoito anos), não passa de uma ilusão.

É uma hipótese algo discutível, particularmente na versão de 1965, em que todos os acontecimentos paralelos (segundo o *viewpoint* de personagens como Freya Holm ou Sepp von Heinem) têm como pressuposto a presença de Rachmael Applebaum em Fomalhaut. Na versão revista (ou melhor, com a revisão começada) em 1979 – que foi publicada postumamente como *Lies, Inc.* – são essas acções paralelas aquilo que parece ter ficado por rever. O final de *Lies, Inc.* foi reescrito⁴², em parte retomando o final da *novella* (três parágrafos curtos) que havia sido suprimido para que a narrativa pudesse continuar, e em parte – o que por agora mais nos interessa – deixando no ar a suspeita de que Rachmael nunca saiu da sua nave. Sensivelmente a meio do capítulo 15 de *Lies, Inc.* (capítulo 16 em *The Unteleported Man*), o protagonista usa um dos *gadgets*⁴³ que reservara para uma emergência, uma lata que, quando aberta, lhe permite voltar atrás no tempo. Em qualquer das versões, Rachmael regressa à nave. Contudo, em *The Unteleported Man* só o faz depois de usar o *gadget* por uma segunda vez – da primeira é transportado

⁴¹ O que é plausível na versão de 1965 de *The Unteleported Man*, pois Matson aí teletransporta-se antes de Rachmael, mas incongruente em *Lies, Inc.*, a versão reescrita em 1979. Nesta última, Matson só se teletransporta *depois* de Rachmael ter dialogado com o cefalópode. Revisão pouco cuidada ou acto deliberado de K. Dick? Talvez a nossa hipótese possa contribuir para resolvê-lo.

⁴² Eliminando com isso um hiato de duas das páginas no manuscrito que haviam sido perdidas, e que só foram reencontradas também postumamente, em Setembro de 1985 por Paul Williams, o executor do espólio de Philip K. Dick (cf. Clark, s/d).

⁴³ De novo a semelhança com James Bond.

momentos antes de ter sido atingido pelo dardo embebido em LSD, pelo que recorre ao mesmo expediente⁴⁴ logo de imediato:

«Directly before him a soldier appeared. Huge owl-like eyes fixed him... he stared back; he and the THL soldier confronted each other, both shocked into immobility by surprise. And then Rachmael dropped, rolled.

Barely in time. The LSD dart, with a muffled *pop*, passed over his head and exploded somewhere behind him. Out of range.

Fumbling for the prophoz tin, he thought. Too soon; they picked me up almost at once. Standing over him, the THL soldier took careful aim; this time he would not miss. The grubby, professional fingers squeezed the trigger of the dart-launcher —.

And Rachmael once more spun the controls of the time-warpage device.» (Dick, 1965b, pp. 196-197; eliminado de 1979c)

Em *Lies, Inc.*, o leitor – assim como Rachmael – é em vez disso transportado para o que em *The Unteleported Man* (e em «The Unteleported Man», o conto) era o capítulo 8. O protagonista está ainda no início da sua viagem, começando com as *Odes* de Píndaro os dezoito anos que o esperam de demoradas leituras do património literário terrestre, e – importante – *não se recorda de qualquer dos acontecimentos* que nos foram narrados a partir de metade da novela⁴⁵ quando é contactado por um piloto que já o havia auxiliado antes. Em *The Unteleported Man* tudo isso ocorria *antes* de ser teleportado pela primeira vez:

«Taking the risk that a UN monitor might pick up his signal, Al Dosker sent out a u.h.f. beamed radio signal to the *Omphalos* and Rachmael ben Applebaum.

When he raised the *Omphalos*, now at hyper-see velocity and beyond the Sol system, Dosker asked brutally, “How’s the odes of Pindar coming?”

⁴⁴ Expediente acima de tudo narrativo: K. Dick parece estar a servir-se dele como forma de resolver em poucas linhas uma «embrulhada» no *plot*. Em *Lies, Inc.* parece ter começado a solucionar mais reflectidamente o problema.

⁴⁵ Como vimos pela citação anterior, em *The Unteleported Man* a memória de Rachmael mantém-se intacta, o que se pressupõe que ocorra nas viagens no tempo segundo o que ditam as convenções genéricas.

“Just simple fables so far”, Rachmael’s voice came, distantly, mixed with the background of static, of inter-system interference as the signal-gathering cone aboard Dosker’s ship rotated, tried to gather the weak, far-distant impulse. “But you weren’t supposed to contact me,” Rachmael said, unless—
“Unless”, Dosker said, “this happened. ” [...]» (Dick, 1964h, pp. 82-83; 1965b, p. 77; 1979c, p. 181)

Rachmael recebe aliás a notícia de que Whale’s Mouth é um regime totalitário como quem confirma uma suspeita, não como quem já lá esteve:

«“I’ll paraphrase”, Dosker said. “The operational word is – Sparta.”
He was silent then.
“A garrison state?” Rachmael’s voice came.
“Yes.”
“Against whom?”
“They didn’t say. [...] They’re being decimated by the military, over there.”
“And you’re sure this is authentic data?” Rachmael asked.» (Dick, 1964h, p. 84; 1965b, p. 78; 1979c, p. 182)

Apesar da mão-cheia de *non sequiturs* narrativos que ficam por resolver (justamente os que dizem respeito às histórias que decorrem em paralelo, como já o indicámos), estas páginas finais corroboram a hipótese de que Rachmael nunca saiu da nave⁴⁶:

«“What can I do?” Rachmael said. He felt overwhelming impotence; it was going on – had been going on – without him. While he journeyed – pointlessly – through ‘tween, utterly empty, space.
[...]
“So I’ll be teleported to Whale’s Mouth after all.”

⁴⁶ Bem como, se seguirmos uma estratégia de interpretação que em vez de tomar os títulos um a um recorra à obra como unidade fundamental, o confirmam também outras novelas e contos que Dick escreveu, particularmente em datas próximas das diversas redacções de *The Unteleported Man*. Três outros textos de K. Dick, de décadas diferentes, autorizam esta extrapolação, mesmo que não a assegurem. Pelo menos desde «The World she Wanted», escrito em 1952, a ideia de que algo pode não passar do produto da imaginação de alguém (ou mesmo de um colectivo) é recorrente em Dick, e uma das primeiras novelas a explorá-la é *Eye in the Sky*, de 1955. Nos anos 60, destacam-se *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, *Ubik* e *A Maze of Death*. E já na década de 70, *Flow my Tears, the Policeman Said* regressa ao tema da ilusão partilhada. Deixamos, como se compreende, a discussão desta questão e de alguns destes títulos para locais mais apropriados, mais à frente neste trabalho.

“Yes, within a matter of an hour.”

“The unteleported man”, Rachmael murmured. “Will be teleported.” Instead of enduring the eighteen years aboard the *Omphalos*. Ironic.» (Dick, 1964h, p. 93 e 96; 1965b, pp. 86 e 89; 1979c, pp. 190 e 193)

Que dizer então dessa longa extensão de texto que foi acrescentada à *novella* original, se em *The Unteleported Man* a sua aparente utilidade para o desenlace é invalidada pelos retornos ao passado e em *Lies, Inc.* se afigura ainda mais como um interregno onírico que, mais do que invalidado, é nulificado por um final que, idêntico à versão curta, parece retomar os acontecimentos no ponto em que haviam sido deixados? Por mais que se alegue que K. Dick descurou a consistência interna do texto – o que tem muito de verdade no caso de *Lies, Inc.*, mas que bem vistas as coisas é uma acusação que pode igualmente ser feita a «obras-primas» como *Ubik* –, temos de olhá-lo a partir do que foi escrito e publicado, e nos quase quinze anos que separam as duas versões mais longas essas sequências problemáticas foram conservadas. Estão portanto lá por alguma razão, e é inegável que tornam a história em algo bem distinto do que era enquanto *novella*.

Uma solução possível para o enigma poderia surgir se acolhêssemos a proposta de interpretação de Umberto Rossi em «Fourfold Symmetry: The Interplay of Fictional Levels in Five More or Less Prestigious Novels by Philip K. Dick» (Rossi, 2002b). Neste artigo, Rossi propõe que se confronte – num primeiro eixo – o que é narrado pela ficção com o contexto histórico (a realidade americana de meados do século XX) em que esta foi produzida⁴⁷. Num segundo eixo interpretativo, tanto a ficção quanto a realidade devem ser decompostas num nível primário (a superfície do texto ou dos factos, neste último caso aquilo a que Rossi chama o «texto-zero») e num nível secundário

⁴⁷ O que, como cremos ser perceptível – e se não o é para já, sê-lo-á progressivamente –, é também o nosso propósito ao longo deste trabalho, por mais que as estratégias interpretativas sejam algo distintas.

(aquilo que inicialmente está oculto, mas que, ao revelar-se, contrasta com a aparência ou pelo menos se acrescenta a ela).

Uma simples transposição da análise de Umberto Rossi (que este limitou a *The Cosmic Puppets*, *Time Out of Joint*, *The Man in the High Castle*, *The Penultimate Truth* e *The Simulacra*) para *The Unteleported Man/Lies, Inc.* levar-nos-ia muito facilmente a concluir que, assim como há uma complementaridade entre o nível superficial do texto (aquilo que, *grosso modo*, corresponde a «The Unteleported Man», o conto) e o nível oculto ou profundo (o material de expansão, independentemente do seu posicionamento na sucessão narrativa), também na América dos anos 60 e 70 há uma complementaridade entre um mundo imperfeito mas tolerável – por mais que dominado, como é comum em Dick, por meia dúzia de corporações como a Trails of Hoffman Ltd. ou a Lies, Inc.⁴⁸ – e um «*garrison state*» totalitário onde aqueles que estão no topo dominam o resto dos cidadãos (talvez com a excepção dos *weevils*) num estado de alucinação colectiva. De modo muito mais evidente para o leitor, é essa a oposição que atravessa, por exemplo, *Time Out of Joint*, como nos demonstra Rossi:

⁴⁸ Faltaria mencionar as Nações Unidas, que já na *novella* representam esse «desacerto» entre a aparência e a realidade. Ou talvez não: Rachmael ben Applebaum, bem como os seus aliados da Lies, Inc., começa por desconfiar das Nações Unidas, entre outras razões porque o seu líder, tal como o chefe da Trails of Hoffman, Ltd. – a empresa de teletransporte que controla a colónia Whale's Mouth –, é alemão; no final (em qualquer das três versões), descobre-se que afinal continuam a ser uma organização bem-intencionada, mesmo que um tudo-nada demasiado cautelosa.

fictional levels	«real» (historical) levels	
PRIMARY TEXT: 1959 <i>America Felix</i> Peace – Unity MAINSTREAM LITERATURE Ragle is a «dropout» and probably a «lunatic»	ZERO TEXT (1) Eisenhower's America, Earth richest and most powerful country, the core of the <i>Free World</i>	«accepted» levels
SECONDARY TEXT: 1998 <i>One Happy World vs. loonies</i> War – Secession SF LITERATURE Ragle is the saviour of humanity and then its (heroic) traitor: he becomes a <i>loonie</i>	ZERO TEXT (2) America is ruled by the industrial-military complex, in a continuous state of (cold) war, doomed to nuclear destruction	alternative levels

(in Rossi, 2002b, p. 406)

Em *The Unteleported Man* só teríamos de adicionar um novo nível, «empurrando» o que aqui surge como «nível alternativo» para o campo do «nível aceite». A estratégia interpretativa de Rossi é tentadora, mas, admitamo-lo, mais pertinente para um outro dos temas de que nos ocuparemos, o da relação entre percepção e realidade. Podemos contudo reter dela o que tem de relevante para a actual discussão – o facto de muitas das vezes a tensão entre o nível de superfície e o mais profundo passar, no que respeita à manifestação do texto, *pela sua representação espacial*⁴⁹. Aquilo a que poderíamos chamar «espaço alternativo» – um planeta que não a Terra, um local a que falte a noção de segurança do «lar», ou que possua um estatuto cuja realidade é ambígua (como a sequência em *Do Androids Dream of Electric Sheep?* em que Rick Deckard dá por si a representar o papel de Wilbur Mercer, o mártir religioso que está na origem do mercerismo) – cumpre quase invariavelmente a função de cenário para algum tipo de maturação dos protagonistas, como afinal nos *récits de quête* que Vladimir Propp analisou,

⁴⁹ Não é tanto o caso de *Time Out of Joint*, apesar de também nesta novela a lua e os seus colonos representarem a resistência às tendências totalitárias da Terra (pelo menos perante os «lunáticos»), mas é-o noutros dos títulos que Rossi escolheu analisar, de que o caso mais evidente é *The Penultimate Truth*, com a sua oposição entre os subterrâneos (a superfície do texto) e a superfície (a «deep truth» do texto).

ainda que nem sempre de modo tão simplista⁵⁰. O Rachmael ben Applebaum que passou pelas experiências em Whale's Mouth, *mesmo que uma Whale's Mouth onírica* – o ser atingido pelo dardo embebido em LSD, os *weevils*, o cefalópode que come os seus próprios olhos e possui o livro profético – não é o mesmo, por mais que, pelo menos na versão *Lies, Inc.*, não se recorde do «sucedido». Antes, quer descobrir e enfrentar sozinho a situação em Whale's Mouth; depois, decide teletransportar-se como um voluntário entre muitos. Antes, fazer uma viagem de dezoito anos em vez de teletransportar-se é quase um ponto de honra (pois significa conservar a memória do pai, que dirigia o negócio dos cargueiros espaciais); depois, interessa o modo mais eficaz de servir uma causa, mesmo que assome o risco de não poder voltar. Antes – e com isso terminamos a comparação –, o seu pressentimento de que algo se passa na colónia é quase uma idiossincrasia (apesar de depressa ser secundado por Matson Glazer-Holiday, da Lies, Inc., e, na versão com este mesmo nome, a suspeita começar com uma mensagem que lhe é enviada subliminarmente⁵¹); depois, avança tanto mais seguramente quanto sabe que as mais altas instâncias – as Nações Unidas – confirmaram a suspeita. A «sua» Whale's Mouth é por isso o limbo de onde só sai quando as condições para agir lhe são favoráveis⁵².

⁵⁰ Greimas, indo um pouco mais longe do que Propp – cf. as entradas «PARATÓPICO», «TÓPICO (ESPAÇO –)» e «UTÓPICO (ESPAÇO –)», no seu *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Greimas e Courtés 1979, pp. 327, 464 e 481, respectivamente) –, fala em «espaço tópico» (onde surge a falha inicial), em «espaço paratópico» (aquele, onde predomina a dimensão fantástica ou maravilhosa, que serve para o protagonista adquirir as competências necessárias para superar a falha), e em «espaço utópico» (onde a *performance* permite superar a falha, e que por vezes coincide geograficamente – mas não simbolicamente – com o espaço tópico). Em Dick, como seria de esperar numa cultura pós-oral, a correspondência biunívoca entre os espaços das suas narrativas e estes «tipos-ideiais» vai deixando de verificar-se à medida que a sua escrita foi amadurecendo, particularmente no que respeita ao sucesso da *performance*, mas mantém-se com alguma regularidade a existência de um espaço paratópico ou alternativo. Cf., de novo, o meu artigo «Lugares (In)comuns: A Lógica dos Espaços Alternativos na Ficção Científica de Philip K. Dick» (Rosa, 2005).

⁵¹ Cf. todo o capítulo 1 deste título, escrito apenas no final dos anos 70 (Dick, 1979c, pp. 3-7).

⁵² Pelo menos neste caso, não podemos deixar de estabelecer uma comparação com os contos de fadas tal como são analisados nas suas conotações sexuais por Bruno Bettelheim no seu *The Uses of Enchantment* (Bettelheim, 1975, mais conhecido em Portugal como *Psicanálise dos Contos de Fadas*), e em que um dos motes mais comuns será o «Tudo a seu tempo».

Anunciámos, indicando-o como fio condutor deste capítulo, que os temas – exclusivos à ficção científica – da «viagem e conquista espacial» e do «*alien*» se encontravam, pelo menos em Philip K. Dick, unidos por esse traço comum que é a sua capacidade para servirem de suporte (ao nível de manifestação textual) a todo um conjunto de oposições, também elas espaciais – no sentido de «espaço narrativo» – mas bastante mais profundas. Apesar de termos justamente começado por algumas ilustrações de como tal é conseguido recorrendo aos *aliens* enquanto dispositivo, deixámos entretanto essa temática algo abandonada. É tempo de a ela regressarmos, para que se possa confirmar se continua a aplicar-se o que entretanto descobrimos a propósito do (sub)tema mais imediatamente identificável das viagens espaciais.

Sem que percamos mais tempo, podemos desde já dizer que, com as devidas excepções⁵³, o tema do «*alien*» – e, *a fortiori*, as suas variantes da «invasão *alien*», da «guerra contra *aliens*» e da «predação *alien*» – consubstancia a situação em que os dois tipos de espaço que temos vindo a descrever (o espaço familiar, tendencialmente mas nem sempre seguro, e o espaço alternativo mas «perigoso», lugar de amadurecimento da personagem) se conjugam num só local físico. Dito de outra forma, quando o espaço familiar foi já corrompido e a sua segurança posta em causa, o *alien* é a figura que representa a confluência do ameaçador no seio do familiar.

⁵³ As excepções são justamente os casos em que os extraterrestres deixam de caber em qualquer dos subtemas que recenseámos, e que portanto surgem como figuras amigáveis, mesmo que exóticas – é disso máximo exemplo Lord Running Clam, em *Clans of the Alphane Moon*. O carácter «mais humano do que os humanos» destas personagens não deixa por isso de desempenhar uma função (pelo que seria abusivo alegar que são um elemento meramente decorativo): a de servirem como um dos termos da oposição «humano *vs.* não-humano», função que noutros títulos é assegurada pela figura do andróide. Devemos por isso protelar a sua análise para um outro momento. Poderíamos talvez, forçando um pouco o vocabulário, reservar «*alien*» para quando representa uma figura ameaçadora, «extraterrestre» para todas as outras situações. O caso mais difícil de encaixar numa ou outra destas categorias é talvez o da novela *Our Friends from Frolix-8*.

As ilustrações mais acabadas do que acabámos de afirmar são – para além de um conjunto de histórias da época do mccarthyismo, como «The Father-Thing» – duas novelas terminadas em 1963, *The Game-Players of Titan* (obra relativamente menor, e talvez por isso bastante descurada⁵⁴) e *Now Wait for Last Year* (também algo subestimada por entre a catadupa de novelas dessa década consideradas como fundamentais na obra de Dick). Em *The Game-Players of Titan*, cuja história decorre no final do século XXII, a Terra foi derrotada num conflito interplanetário contra os habitantes de Titã, uma das luas de Saturno, e vive numa espécie de *pax romana* em que os titanianos (ou *vugs*, como são denominados pelos terrestres) desempenham aparentemente apenas funções de liderança administrativa. Antes do conflito – e talvez como uma das causas da derrota –, a Terra havia perdido uma grande parte da sua população numa guerra intercontinental e a que restou ficara praticamente estéril. A situação pós-guerra é, apesar da manutenção da tecnologia, quase medieval ou mesmo tribal: as pequenas aglomerações locais de população são controladas por proprietários cuja principal forma de ocupação do tempo é o jogo do *bluff*, espécie de cruzamento entre o Monopólio e o Poker (e aparentemente com uma origem titaniana), que se encontra perfeitamente integrado no novo modo de vida sob o domínio titaniano – mais do que um jogo, o *bluff* tem como objectivos a aquisição de propriedades e a recombinação de casais de forma a aumentar, numa espécie de promiscuidade sexual instituída, as probabilidades de assegurar a descendência⁵⁵.

Deixando de lado a espuma da intriga – que é algo dispersa, talvez uma das grandes razões para o seu insucesso –, concentremo-nos na relação entre

⁵⁴ Umberto Rossi, já citado acima, é dos poucos *scholars* que arriscou pegar nessa novela, em artigo relativamente recente intitulado «The Game of the Rat: A. E. Van Vogt's 800-Word Rule and P. K. Dick's *The Game-Players of Titan*» (Rossi, 2004), a analisar perto do final deste trabalho.

⁵⁵ Tal como em *Solar Lottery*, mas de forma mitigada, a sociedade encontra-se portanto regida por princípios aleatórios. Desse e doutros casos dei conta no artigo «Um Tabuleiro de Duas Faces: O Lúdico e o Aleatório na Ficção Científica de Philip K. Dick», publicado na revista *Caleidoscópio* (Rosa, 2003b)

os terrestres e os *aliens*. Como acabámos de afirmar, a situação é a de uma coexistência pacífica, mau grado o compreensível ressentimento latente por parte dos terrestres. E, à excepção de determinadas situações, como as investigações policiais, sempre levadas a cabo por um terrestre e um *vug*, e alguns protocolos *pro forma*, como a necessidade de comunicar a entrada de novos membros nos «clubes de *bluff*»⁵⁶, o controlo administrativo dos extraterrestres aparenta estar reduzido ao mínimo necessário, tanto que a animosidade perante estes se dilui à medida que passam as gerações:

«Three children in one family! Impressed, Pete said, “What’s your last name?”
“McClain”, the girl said. With pride, she said, “My mother and father are the only people in all California with three children.”
[...]
“You’re not afraid of the vugs, are you?” Pete said.
“No.” Both children shook their heads.
“We did fight a war with them”, he reminded the two children.
“But that was a long time ago”, the girl said
“True”, Pete said. “Well, I approve of your attitude.” He wished that he shared it.» (Dick, 1963l, p. 20)

A pouco e pouco, contudo, começamos – essencialmente por intermédio da personagem principal, Pete Garden – a notar que tal não corresponde à verdade. Os *vugs* possuem a capacidade de se camuflar com a forma humana, e Pete descobre-o de forma traumatizante, quando comenta o facto de a sua nova companheira estar grávida:

«“Three cheers”, Mary Anne said. “Just think: one more Terran in the world. Isn’t that delightful?”

⁵⁶ Cf. o diálogo que se segue:

«The door opened and a vug came in.

It was, Pete saw, the District Commissioner, U. S. Cummings. What did it want? he wondered. Had the Titanians heard about Luckman’s move to the West Coast? [...]

“What do you want?” Bill Calumine asked it sourly. “We’re just about to sit down to play.”
[...]

“You neglected to notify us of your entry into this group.”

“I don’t have to”, Luckmann said. “It’s not mandatory.”

“Nevertheless”, U. S. Cummings declared, “it’s protocol. [...]”» (Dick, 1963l, pp. 36 e 37)

“We don’t generally refer to ourselves as Terrans”, Pete said. “We generally say ‘people’. You made a mistake.”

“Oh”, Mary Anne said, nodding. “Mistake noted.”

Pete said, “Is your mother part of this? Is that why she didn’t want the police to scan her?”

“Yep”, Mary Anne said.

“How many are in it?”

“Oh, thousands”, Mary Anne – or rather the vug – said. Despite what he saw he knew it to be a vug. “Just thousands and thousands. All over the planet.”» (*idem*, p. 83)

Mas o choque do protagonista não se fica por aqui:

«“You people killed Luckman. Why?”

She shrugged. “I forget. Sorry.”

“Who’s next?”

“The thing.”

“What thing?”

Mary Anne, her eyes sparkling, said, “The thing growing inside Carol. Bad luck, Mr Garden; it’s not a baby.”

He shut his eyes.» (*idem*, p. 84)

Perante a possibilidade de o seu próprio filho ser afinal um híbrido monstruoso, Pete tem uma alucinação (em parte resultante do choque, em parte provocada), da qual resulta uma quase-epifania⁵⁷:

«Carol smiled. “All right. I’m certainly glad to have you back; do you always do things like this, go out on binges until five-thirty A. M.”

“No”, he said. And I’ll never do it again, he thought.

As he sat on the edge of the bed removing his clothes he found something, a match folder stuffed into his left shoe, beneath his instep. [...]

On the match folder, in his own hand, penciled words:

WE ARE ENTIRELY SURROUNDED BY BUGS RUGS VUGS

That was my discovery tonight, he remembered.» (*idem*, p. 86)

⁵⁷ Note-se a semelhança «funcional» com a alucinação de Rachmael ben Applebaum em *The Unteleported Man/Lies, Inc.*, ainda que aí não exista qualquer ambiguidade quanto ao facto de se tratar de um delírio potenciado pelo uso de drogas.

Por mais que tentem convencê-lo do contrário, Pete já não pode ser demovido da sua crença – que o resto da narrativa confirma como correcta:

«Pete said, “I took a whole bunch of methamphetamine tablets, tonight. 7.5 milligram ones, too.”
“Andy you also drank?”
“Yes.”
“*Oy gewalt*. You remember what Philipson said in his article about a mixture of the methamphetamines and alcohol.”
“Vaguely.”
“They potentiate each other. Did you have a psychotic episode, tonight?”
“Not by a long shot. *I had a moment of absolute truth.*» (*idem*, p. 88, ênfase nossa)

Não é necessário revelar o resto da intriga nem o seu desenlace – que se centra num jogo de *bluff* entre terrestres e *vugs* – para notarmos o modo como K. Dick se serve desse dispositivo do «*alien*», tão caro ao género da SF que ambos quase se confundem, para potenciar a oposição entre perigo e segurança que anteriormente identificámos. Quando, como nos casos em apreço, a isso se acrescenta o facto de a ameaça estar oculta, o resultado é ainda mais eficaz. Em *Now Wait for Last Year*, última ilustração, há não uma mas sim duas espécies extraterrestres, os Starmen, com forma humanóide, provenientes do sistema de Lilistar, e os *reegs*, insectóides. Por força de um pacto militar interplanetário, os terrestres são aliados dos Starmen na guerra entre estes e os *reegs*. Todavia, a verdade só se torna evidente para Eric Sweetscent, a personagem principal, quando, sob o efeito de uma nova droga, é transportado para um futuro próximo em que a guerra já terminou, com um resultado inesperado. Ao entrar no laboratório onde busca um antídoto para a droga,

«As he started to sit down, a four-armed reeg walked into the Office, its blue, chitinous face inexpressive, its embryonic wings pressed tightly to its sloping, bullet-shiny back.
[...]

He said, "May I speak to one of your chemists?" And he thought, So we did lose the war. To these things. And now Terra is occupied. And its industries are run by these. But, he thought, human beings still exist, because this reeg was not dumbfounded to see me; it has accepted my presence as natural. So we can't be mere slaves, either.» (Dick, 1963q, p. 161)

A consternação dá depois lugar à surpresa, ao conversar com um dos funcionários humanos do laboratório:

«"Don't you know the action of JJ-180? It was made right here."
After a thoughtful pause the man said, "But not for years. Because of its addictive qualities and its toxicity. In fact there hasn't been any since the war."
"They won the war?"
"They? Who's they?"
"The reegs", Eric said.
"The reegs", the man said, "is us. Not they. *They* was Lilistar. If you're a time traveller you ought to know that even better than I."»
(*idem*, p. 162)

O choque é tanto maior quanto boa parte da justificação para a antiga aliança se fundava, mesmo que não declaradamente, na semelhança física entre terrestres e Starmen e no contraste entre ambos e os *reegs*. Depois desta revelação, mas antes do seu regresso a um ano diferente da partida – de onde provém o título desta novela –, Eric Sweetscent toma conhecimento de um facto ainda mais bem ocultado:

«YOU KNOW THAT WAR AGAINST US IS UNNECESSARY. AND WHAT IS MORE IMPORTANT, SO DOES YOUR LEADER.
That was so. No wonder Molinari had no heart for the war; it was not merely a suspicion on his part that this was the wrong war with the wrong enemy and the wrong ally; it was a fact which he had experienced for himself, perhaps many times. And all due to JJ-180. But not only that. [...] JJ-180 had reached Lilistar – and in quantity. Starmen had certainly been experimenting with it. So they, too, knew the alternate possibility, knew that Terra's better hope lay in cooperation with the reegs.» (*idem*, pp. 167-168)

Não só o receio perante a diferença se revela infundado como as similitudes se mostram traiçoeiras – o perigo reside afinal naquilo que nos é mais próximo ou familiar, lição que é em *Now Wait for Last Year* enunciada na sua forma mais explícita em Philip K. Dick, pelo menos no que respeita à década de 60⁵⁸. Ainda estamos longe de um Ferris F. Freemont (de *Radio Free Albemuth*) ou mesmo de um Jack Barris (de *A Scanner Darkly*) – tanto mais sinistros quanto são, afinal, humanos e não *aliens*, mas a lição vem de trás. Começa, algo timidamente, naqueles contos dos anos 50 em que o *alien* é – como o recomendam as convenções do género, e mais ainda as deste subgénero – a ameaça, a intrusão no espaço que consideramos seguro⁵⁹. Ao longo dessa década, uma tal associação ainda próxima do lugar-comum (por mais que seja legítimo supor que Dick o faria para assegurar que as suas histórias não eram recusadas) começa a tomar formas um pouco mais originais. Nem o «espaço exterior» é a «*last frontier*» que tem de ser conquistada – isso seria, afinal, colocarmo-nos no lugar do *alien*, algo que

⁵⁸ Andrew Butler assinala, no seu livrinho *Philip K. Dick: The Pocket Essential* (Butler, 2000a) que a presença de personagens negras é quase uma constante na obra de Dick – ainda que não sejam protagonistas. A sua função global é muitas das vezes a de reforçar aquilo que é valorizado positivamente na personagem principal, ou *little protagonist*, contrastando com figuras de autoridade (brancos, como seria de prever) cuja «máscara» acaba por cair. Das novelas dos anos 50 – período em que, por razões históricas óbvias, a escolha vem mais repleta desse significado político –, poderíamos destacar *Eye in the Sky* (o negro Bill Laws termina, reforçando a amizade com o protagonista, como sócio deste em condições de igualdade). A partir dos anos 60, ainda que tais personagens não desapareçam, a ideia de que os nossos preconceitos falham constantemente toma uma forma por vezes mais dissimulada, como neste exemplo de *Now Wait for Last Year* que acabámos de enunciar. Cf., para uma discussão mais pormenorizada, o artigo de Jake Jakaitis «Two Cases of Conscience: Loyalty and Race in *The Crack in Space* and *Counter-Clock World*» (Jakaitis, 1995).

⁵⁹ Seriam demasiados os exemplos se quiséssemos recensá-los a todos. Limitamo-nos por isso a três contos, todos terminados entre Maio e Julho de 1953. Em «*The Hanging Stranger*», toda a população de uma cidade foi predada (ou substituída) por réplicas extraterrestres; para assegurarem-se de que ninguém escapou, deixam um corpo humano enforcado como isco, pois só quem não foi «reconvertido» ficará impressionado com tal cena. «*The Eyes Have it*» é um divertido e muito curto exercício literário em que o narrador-personagem declara ter «descoberto» que a Terra foi há muito invadida por extraterrestres (e que estes tomaram o lugar dos humanos) ao interpretar literalmente expressões como «perdeu a cabeça» («*he has utterly no guts*», «*totally lacking in brains*» ou «*she asked him if he would remove his arm. He immediately did so, with a smile*» [cf. Dick, 1953t, pp. 28 e 29]). Por último, «*The Father-Thing*» toca as fronteiras do género do terror, ao narrar a história de uma criança que crê que o seu pai foi substituído por um *alien* – incrivelmente, a «coisa» fala e age tal e qual o pai da criança, apesar de ter conservado a aparência exterior de um insecto em decomposição.

alguma «*genre SF*» parece por muito tempo ter feito por ignorar, apesar da precoce lição de Wells –, nem a ameaça ao «espaço interior» deriva exclusivamente – se é que de todo – daquilo que nos é Outro. Na primeira metade dos anos 60, ainda que outros temas despontem, este continua a ter um peso considerável, e, como pudemos ver nalgumas das ilustrações acima, o respectivo tratamento assume uma forma mais original, para não dizer idiossincrática. Mas depois deste período, à medida que a década se aproxima do fim – e quando, o que pode não ser tão estranho quanto parece, o programa espacial americano está no auge, com a promessa cumprida da chegada à lua – qualquer dos temas de que nos temos ocupado (a «conquista espacial» e o «*alien*») quase deixa de fazer parte das preocupações de K. Dick. Há excepções, sem dúvida. «We Can Remember it for you Wholesale» tem Marte como um dos cenários⁶⁰ e menciona um conflito latente entre a Terra e este planeta; *The Ganymede Takeover* é porventura a derradeira obra de Dick sobre o «perigo extraterrestre» (facto que não pode ser negligenciado) e em *Galactic Pot-Healer* é tentada uma abordagem verdadeiramente nova do *alien*, mas são casos pontuais. Em vez do *alien*, pululam os andróides e, em menor grau, os «talentos *psi*»; a conquista espacial dá lugar a uma situação estabilizada, quase sempre limitada a colónias no sistema solar⁶¹, e o «espaço alternativo» de eleição onde Dick materializa as suas inquietações passa a ser o «mundo tumular». Pode tão-só tratar-se de um esgotamento das potencialidades narrativas do tema, ou um simples desinteresse da parte de Philip K. Dick, mas tudo indica que haverá razões mais profundas a explicá-lo, e essa é uma pista demasiado relevante para que a descuremos.

⁶⁰ Mas também *Ubik* e *Do Androids Dream of Electric Sheep?* O recurso ao *cliché* de Marte como colónia é uma constante ao longo da obra de Philip K. Dick, e a sua mera presença não pode ser suficiente para «encaixar» um título nesta categoria, justamente porque pouco mais é do que cenário.

⁶¹ Únicas excepções, que podemos considerar idiossincráticas: o sistema Fomalhaut (por exemplo em *The Unteleported Man*, e muito mais tarde em *VALIS*) e a constelação do Centauro (em *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* ou *Clans of the Alphane Moon*).

Stars in my Pocket like Grains of Sand

«He was a man obsessed with the idea which is at this moment circulating all over our planet in obscure works of “scientifiction”, in little Interplanetary Societies and Rocketry Clubs, and between the covers of monstrous magazines, ignored or mocked by the intellectuals, but ready, if ever the power is put into its hands, to open a new chapter of misery for the universe. It is the idea that humanity, having now sufficiently corrupted the planet where it arose, must at all costs contrive to send itself over a large area: that the vast astronomical distances which are God’s quarantine regulations, must somehow be overcome. [...] In Professor Weston the power had at last met the dream.»

C. S. Lewis, *Perelandra*¹

QUASE COINCIDINDO NO TEMPO com o nascimento da ficção científica enquanto gênero editorial – ainda que se mantivesse o desconhecimento mútuo por mais alguns anos – a ideia de colonizar o espaço e nele viver remonta ao cristalógrafo irlandês John Desmond Bernal, que, no ano de 1929, em *The World, the Flesh and the Devil*, especulou sobre a criação de ambientes sintéticos adaptados à vida humana em locais como o interior de um asteróide². Depois de tornado oco, dotado de uma atmosfera semelhante à terrestre e posto em rotação para assegurar a existência de gravidade, estariam criadas as

¹ Lewis, 1944, p. 70.

² Cf., por exemplo, *The Utopian Thought in the Western World* (Manuel e Manuel, pp. 783-785). Também a ideia de um *brain in a vat* pode ser encontrada em Bernal.

condições mínimas para criar um ecossistema habitável. Um tal tipo de habitat – semi-artificial, como no caso anterior, ou totalmente artificial – é por isso hoje conhecido como «Esfera de Bernal». A mera exequibilidade, dum ponto de vista tecnológico (não nos vamos sequer preocupar com outras condições, nomeadamente económicas), numa Esfera de Bernal pressupõe contudo que as ciências do espaço tenham atingido um estágio bastante avançado e que pelo menos estejam já concretizadas algumas etapas prévias, como sejam a capacidade de efectuar um elevado número de voos espaciais (e não o lançamento ocasional de um vaivém, como hoje acontece), de comportar grandes quantidades de carga, e de assegurar as condições para uma estadia longa de equipas de trabalho. Um empreendimento muito mais complexo do que uma «simples» ida à Lua ou a Marte, portanto.

Conhecendo ou não esta proposta de Bernal, certo é que o tema da conquista espacial atraiu os escritores da «*genre SF*» desde os seus primórdios, já para não mencionar clássicos da «*proto SF*» como *De la Terre à la Lune*, de Jules Verne, ou *The First Men in the Moon*, de H. G. Wells. Ainda hoje, mau grado a evolução do género, é ainda um dos seus temas-fetich e, nada por acaso, o troféu que corresponde aos prémios Hugo representa uma nave espacial. Como o afirma o autor e crítico Thomas M. Disch, em *The Dreams our Stuff is Made of*,

«Although the honor or disgrace of being SF's primary ancestor is a debate that can never be settled finally, there can be no question that the rocket ship is the genre's primary icon. Even when *Apollos*, *Titans* and *Challengers* have appeared on the evening news blasting off from Cape Canaveral, the image of the rocket – preferably a 50's model kind with Pontiac tail fins – remains the sci-fi image of preference. [...] It is an identifier, like the cross or the hammer and the sickle, with a single all-encompassing meaning, one that transcends all distinctions of class, taste, or even logic.» (Disch, 1998, p. 57)

Em Portugal, para o número 1 da «Argonauta», a mais antiga colecção de ficção científica ainda existente, não só foi escolhido um título do então presidente da British Interplanetary Society, Archibald Montgomery Low – nada por acaso, a novela chamava-se *Adrift in the Stratosphere* – como a capa (uma de entre muitas que repetiriam o mesmo motivo) mostra uma nave espacial em pleno voo, com um planeta ao fundo³.

A especulação teórica e a ficção são portanto coetâneas, e a realidade não tardaria a acompanhá-las. O que era ainda impraticável – por diversas razões, a começar pela grave crise económica – no final da década de 20 e impensável enquanto decorria o esforço de guerra tornou-se uma das prioridades à medida que se caminhava para os anos 50. O novo equilíbrio geoestratégico, que bipolarizava o mundo dito civilizado – i. e., tecnicamente mais sofisticado – entre os blocos americano e soviético praticamente impunha, neste clima de guerra fria, que os respectivos governos investissem em todo o tipo de artifícios propagandísticos que demonstrassem à população e ao exterior que o avanço técnico (para estes efeitos equiparável, no imaginário colectivo, ao conforto dos cidadãos) era uma função directa do regime político. A criação dos programas espaciais⁴, possibilitada pela transposição para um contexto pacífico de tecnologias desenvolvidas em tempo de guerra, revela-se como uma das formas mais eficazes de propaganda, para além de permitir a manutenção de um número significativo de empregos (e tecnologias que os geraram). De novo nas palavras de Thomas Disch:

«[Em *De la Terre à la Lune*, de Verne] A group of artillery professionals, disillusioned by the prospect of peace following the Civil War, organizes itself as the Gun Club, an organization [...] which sounds like a hybrid of the National Rifle Association and

³ Deveria ainda ser mencionado o título desta colecção da editora Livros do Brasil, que invoca os argonautas da mitologia clássica apenas na medida em que servem de modelo a uma nova – «astro» ou «cosmo» – náutica, presume-se que também uma inesgotável fonte de aventuras.

⁴ Particularmente o americano e o soviético, pois outros, como o chinês e o europeu, exigiriam uma contextualização distinta, de que não nos ocuparemos.

NASA. The Gun Club transforms their gigantic cannons not into plowshares but into spaceships, and the story begins. This is uncannily close to how NASA got going in the wake of World War II, using the talents of the German rocket scientists who developed the V-2 rockets. *The space program has always been, in a functional sense, a work-relief program for the military during periods of peace.*» (*idem*, p. 59, ênfase nossa)

Por mais que não devamos esquecer finalidades que, mais do que úteis, alteraram todo o panorama daquilo que veio a ser a segunda metade do século XX, como é o caso dos satélites de comunicações, o que despertava o cidadão comum era a conquista do espaço, a possibilidade de ver concretizadas, mesmo que numa versão mais condizente com a realidade, fantasias que a ficção científica começara a estimular anos antes. Com um tal sonho em comum, não é de estranhar que os dois ramos de actividade fizessem nele convergir as suas energias. Se desde as primeiras publicações de Hugo Gernsback cientistas, engenheiros e membros de outras profissões afins acreditaram ter no género um adequado veículo para uma literatura à sua medida – entre outras razões, por poder ser apreciada prescindindo da erudição literária que as obras cada vez mais complexas que o realismo gerara exigiam –, por vezes com o incentivo adicional de servir como veículo de divulgação popular da ciência, com o surgimento do programa espacial esta ligação torna-se ainda mais estreita. O campo da «*genre SF*», já repleto de autores cujo subgénero dilecto era a «*space opera*», vê-se reforçado por aqueles para quem a ficção serve como meio de propaganda para que a opinião pública aceite (e até incentive) os investimentos públicos na engenharia espacial, pelo menos desde o famoso discurso de Kennedy a 25 de Maio de 1961⁵. Autores já dotados de popularidade tornam-se então os porta-vozes

⁵ Onde afirmava, por exemplo, perante a dianteira soviética neste campo, que «it is time to take longer strides – time for a great new American enterprise – time for this nation to take a clearly leading role in space achievement» (Kennedy, 1961, citado a partir de fonte *online*) e, numa frase que continua ainda hoje a ser recordada, mas talvez já não pelas mesmas razões, «I believe that this nation should commit itself to achieving the goal, before this decade is out, of landing a man on the moon and returning him safely to the Earth» (*idem*). Este é de resto o

perfeitos para esse propósito. Organizações civis como as «Interplanetary Societies» ou «Rocket Societies» (cujos membros-chave pertencem quase invariavelmente às duas categorias acima enunciadas, a dos «engenheiros» e a dos *pulp writers*), mesmo que nascendo enquanto meras associações de entusiastas, vão adquirindo notoriedade e conquistam o estatuto mais ou menos reconhecido de grupos de pressão. E – tanto ou mais importante – uma geração que crescera a ler revistas como a *Amazing* envereda por cursos (e depois profissões) onde supõe poder vir a concretizar os sonhos de adolescência... ou torna-se na nova fornada de escritores de ficção científica. De tudo isso nos dá conta, por exemplo, De Witt Douglas Kilgore em *Astrofuturism: Science, Race, and Visions of Utopia in Space*:

«many of the key innovators and proselytisers found themselves on American soil, becoming the scientists and engineers who developed the technology of spaceflight and the American space program of the 1960s. They also became the popular science and science-fiction writers who presented the spaceflight project to audiences enthralled by its potential. In the books and articles they wrote and in the movies and television programs that they made or inspired, astrofuturists sought to convince the public and the government that the conquest of space was the next great goal of American civilization.» (Kilgore, 2003, pp. 31-32)

Rapidamente poderia ser debitada uma extensa lista de nomes, mas isso levar-nos-ia a toda uma outra dissertação sobre a «promiscuidade» entre a ciência e a ficção científica⁶, particularmente no período pré- e pós- I e II

primeiro e o mais dispendioso (531 milhões de dólares, só no orçamento do ano seguinte) de quatro objectivos. Os restantes foram apresentados no discurso por esta ordem: o desenvolvimento de um foguete nuclear (um total de 30 milhões de dólares), o desenvolvimento dos satélites de comunicações (50 milhões de dólares), e finalmente os satélites destinados à pesquisa meteorológica (75 milhões de dólares). O *fac-simile* do discurso, do qual são também reveladores os cortes e os acrescentos, está disponível online no site da CNN, na URL <http://archives.cnn.com/2001/TECH/space/05/25/kennedy.moon/speech.excerpts.pdf>.

⁶ Pois não há melhor catalisador para o imaginário colectivo do que a ficção, como já no final do século XIX o sabiam Sir George T. Chesney, autor de *The Battle of Dorking*, publicado em 1871, e os seus imitadores, todos autores de ficções propagandísticas que alertavam para as «ameaças externas» à «unidade nacional» – cf. *The Shape of Futures Past*, de Chris Morgan (Morgan, 1980, esp. pp. 17-73). Kilgore insiste também nessa ideia de que muitas das vezes as

Guerras Mundiais. Ainda assim, não podemos deixar de referir o caso de Wernher von Braun, com uma singular carreira que passa, ainda na Alemanha, pelo partido nazi⁷, pelo desenvolvimento de armas para o regime de Hitler – como o famoso foguete V-2 –, e pela sua prisão por alegadamente confessar que preferia estar a construir naves espaciais; já no pós-guerra, cooperaria com o governo americano, na Army Ballistic Missile Agency (ABMA) e depois na NASA. Ainda na ABMA, durante os anos 50, foi o *technical advisor* de quatro telefilmes da Disney sobre a exploração espacial, e ainda de uma série televisiva de ficção científica, «Men into Space». De forma a não nos dispersarmos por outros nomes, bastar-nos-á mais uma citação de De Witt Kilgore para que fique estabelecida, nesse retrato da América⁸, a íntima ligação entre os participantes e promotores do programa espacial e o campo da ficção científica:

«many astrofuturists who have served as professional scientists and engineers, including von Braun and Carl Sagan, point to boyhood reading of science fiction as the initial motivation for pursuing technical educations and careers in science and engineering. Von Braun's early enthusiasm for the spaceflight movement can be traced to his adolescent reading of Jules Verne, H. G. Wells, Garrett

intenções por trás da ficção são, digamo-lo com um eufemismo, «extra-literárias»: «In short, the space future needed science fiction's characters, plots, narratives, and adventures to make it glamorous to the public.» (Kilgore, 2003, p. 65)

⁷ Mais tarde declarou que o fez por ser a única forma de conservar o seu emprego e a investigar naquilo em que estaria envolvido por toda a sua vida, os foguetes. Encontrámos essa sua afirmação na Wikipedia (in http://en.wikipedia.org/wiki/Wernher_von_Braun), mas faltava aí, à data da última consulta, a referência à fonte original.

⁸ Essencialmente da América, apesar de termos escolhido um inglês – Arthur C. Clarke – como ilustração privilegiada, pois foi nos Estados Unidos que o programa espacial vingou, como aliás a ficção científica enquanto género. Para o caso soviético, não dispomos de nenhuns dados que estabeleçam uma relação deste tipo, por ténue que esta tenha sido, entre tecnologia e ficção. Faltaria sempre, aliás, uma componente fundamental: a opinião pública; quando muito, podemos notar que a ascensão de uma ficção científica na União Soviética e restante Bloco de Leste, inicialmente servindo as finalidades do Estado (e tendo portanto também um carácter propagandístico, mas «centralizado»), levou, ao contrário do caso americano, a que a «segunda geração» emergisse duma pequena elite esclarecida (cf. os irmãos Strugatsky, e mesmo o polaco Stanisław Lem) que demonstraria uma visão muito mais irónica e distanciada relativamente ao programa espacial. Cf., para uma breve discussão destas diferenças relativamente aos países a Leste do Muro de Berlim, o capítulo «Science Fiction Outside Genre SF», em *Science Fiction After 1900: From the Steam Man to the Stars*, de Brooks Landon (Landon, 1995, pp. 72-106).

P. Serviss, and Kurd Lasswitz. As with any other field of literature, early exposure and continued affection led many of the astrofuturists to try their hand at writing science fiction.» (*idem*, p. 64)

De entre os muitos «astrofuturistas» cuja obra apologética poderíamos examinar, escolhemos Arthur C. Clarke, por ser dos que ainda hoje é dos primeiros que surge à memória quando se tenta indicar alguém que partilhou os campos da ciência e da ficção científica (bem como um terceiro, aquele que por ora mais nos interessa, e que é o da divulgação científica ou *popular science*). Kilgore, no título que já mencionámos – um estudo da relação entre as questões raciais e o «astrofuturismo» – partilha da nossa preferência:

«Of all the authors in this study, perhaps the best known and most influential is Arthur C. Clarke. [...] Clarke's career spans the entire length of the space-flight movement from its beginnings in the early rocket societies to its current incarnation as integral to the popular culture of science.» (*idem*, p. 111)

E embora nos interesse muito mais reflectir sobre o momento em que a «euforia espacial» começou a declinar do que sobre os anos, bastante posteriores, de clara «ressaca», até sobre este outro período Kilgore atesta a relevância de Arthur C. Clarke⁹:

«In the late 1980s, Clarke began rethinking many of the themes he had addressed earlier in his career. After astrofuturist hopes were dashed by the scaling down of the American space program, he had to reexamine his faith that the space future would follow

⁹ Para além das justificações já dadas, deve naturalmente ser tido em conta o facto de Arthur C. Clarke um dos poucos «astrofuturistas» da primeira geração que continuou activo na segunda – a que desponta no final dos anos 60 – e sobreviveu até mesmo a esta. Como afirma Kilgore, as diferenças entre estas «gerações» não podiam ser mais notórias: «Up to this point [até ao aparecimento da segunda geração], the histories of rocketry and the spaceflight idea had proceeded hand in hand.» (Kilgore, 2003, p. 151); nos anos 70, «the reduction of funding for a manned space program and the eventual cancellation of the Apollo project broke the link between first-generation astrofuturism and the political coalition that made the space race possible. [...] The futurists of the second generation tend to be academic scientists and popular writers of science fiction and popular science rather than engineers in government service.» (*idem, ibidem*) Tanto as vantagens (críticas) quanto as desvantagens (políticas) deste distanciamento estão notavelmente condensadas nestes curtos excertos.

inevitably from contemporary social mores or some transcendent technocultural drive. [...] That reassessment took place not so much in Clarke's popular science, of which he wrote less as the years went by, but in his fiction [por exemplo, ainda segundo Kilgore, na saga de *Rama*].» (*idem*, pp. 126-127)

Olhemos então para o que este afirmava quase duas décadas antes, numa altura em que, aparentemente, a ainda recente chegada à Lua parecia reforçar todas as esperanças numa libertação da prisão do planeta Terra¹⁰. *Report on Planet Three and Other Speculations* é uma obra de divulgação de Arthur C. Clarke, datada de 1972, que compila um conjunto de artigos escritos ao longo das décadas de 50 e 60, na sua grande parte destinados originalmente a revistas generalistas. Boa parte do seu valor documental reside precisamente nas condições em que foi publicada – a grande maioria dos artigos é anterior à alunagem da nave Apollo 11, mas a colectânea é posterior¹¹, surgindo numa altura que podemos descrever como o imperceptível início do período de declínio que levaria ainda cerca de década

¹⁰ Para ser preciso, a ideia de que a Terra é um «planeta-prisão» é uma das (muitas) doutrinas a tocar o absurdo da cientologia, também ela fruto de certa ficção científica. O próprio Philip K. Dick, num contexto diametralmente distinto, falava de uma «Black Iron Prison». Mas, se tomada num sentido mais metafórico, a expressão enquadra-se sem esforço naquilo que os «astrofuturistas» tinham como pressuposto nos seus projectos, das estações espaciais às colónias noutros planetas ou esferas de Bernal – i. e., que seria necessário transpormos esse último limite ainda remanescente: o próprio planeta.

¹¹ Um outro livro de divulgação científica de Clarke, ainda mais citado, é *Profiles of the Future*. Ao contrário de *Report on Planet Three*, este outro foi sujeito a sucessivas revisões e acrescentos ao longo das suas edições. Seria portanto um exercício interessante (o que contudo não faremos, quanto mais não seja por impossibilidade em aceder a estas) olhar para o que foi mudando, pois tal permitiria perceber até que ponto Clarke manteve as suas convicções iniciais ou, pelo contrário, o quanto teve de reconhecer que as previsões podem falhar. Como ilustração, no prefácio escrito para a edição «Millennial», datada de 1999, Arthur C. Clarke admite ter subestimado algumas potencialidades das tecnologias informáticas: «If anyone had told me, in 1962 [data da primeira edição], that one day there would be book-sized objects that would hold the contents of an entire library, I would have believed them. But if they had said that I could find any page – or even word – in an instant and display it in scores of different typefaces ranging from Albertus Extra Bold to Zürich Calligraphic, any font size from 8 to 72, I would have protested that no imaginable technology could perform such a feat. I can still remember seeing – and hearing! – Linotype machines slowly converting molten lead into front pages that required two strong men to lift them. Now, of course, Microsoft Word performs far greater miracles, every day, in millions of homes all over the world.» (Arthur C. Clarke, *Profiles of the Future, Millennial Edition*, 1999, p. 2, cit. por Blackford, 2002, p. 255)

e meia a instalar-se¹². O seu tom é previsivelmente optimista, apesar de serem já perceptíveis algumas cautelas, em especial nas introduções acrescentadas para a colectânea. Como prova, eis a introdução a um dos artigos, «Vacation in Vacuum»¹³:

«This essay was commissioned by *Holiday* magazine in 1953 – four years before Sputnik 1. At the time, most readers must have thought that orbiting hotels were the wildest of fantasy, but now Barron Hilton firmly expects to be running such establishments before the year 2001 dawns.

And talking of 2001 (as we shall be) here is the original inspiration of the space-station sequence in the movie [...].

I must confess that I now have my doubts about the practicability – and stability – of the spherical swimming pool; but a hollow cylindrical one would certainly be built, and would be just as much fun.»
(Clarke, 1972, p. 45, ênfase nossa)

¹² Se quisermos marcar, respectivamente, a ascensão, o auge e o nadir da corrida espacial com acontecimentos de elevada visibilidade e relevância, depressa se encontram os melhores candidatos: o lançamento do primeiro satélite Sputnik (1957), a chegada à Lua (1969) e o acidente do vaivém Challenger com o primeiro «civil» como membro da tripulação, Christa McAuliffe (1986). Mas curiosamente, nesse período verificou-se um crescendo do activismo dos grupos de pressão que defendiam mais fundos para o programa espacial, muitos deles constituídos em meados da década de 70 ou ainda mais tarde, como o documenta Kilgore na sua longa introdução a *Astrofuturism*: «A short list of these organizations includes Wernher von Braun's government-and-industry-oriented National Space Institute, founded in 1974; the L-5 Society, founded in 1975; and the Space Studies Institute, founded in 1977, both supporting Gerard K. O'Neill's space colony proposals; the Planetary Society, founded by Carl Sagan and Bruce Murray in 1980; and the Mars Society, organized in 1998 to promote aerospace engineer Robert Zubrin's plans for the exploration and colonization of Mars.» (Kilgore, 2003, p. 7) Mas não será a multiplicação dessas organizações sinal de que sobre aquilo que reivindicam paira uma ameaça?

¹³ A escolha só não foi arbitrária devido ao grão de cepticismo que assoma no final do excerto. Outros artigos e respectivas introduções teriam igualmente servido se quiséssemos apenas destacar o proselitismo de Arthur C. Clarke. Note-se, a este respeito, o quão fascinante é a sua retórica à medida que descreve, com grande precisão científica e técnica, como poderia ser a experiência no interior de um hotel numa estação espacial, nomeadamente em passagens como as que se seguem. «The hotel is in two sections – the part with gravity and the part without. [...] a great ball, with a ring surrounding it but not touching it at any point. The ball is motionless, while the ring slowly revolves.» (Clarke, 1972, p. 48) Explicada a criação artificial de gravidade graças à força centrífuga provocada pela rotação do anel exterior, descreve cada uma das zonas. No anel exterior, «When you're dining, your table seems to be at the bottom of a smooth curving valley, while everyone else is sitting at improbable angles farther up the slope. [...] it seems that they must be glued to the wall.» (*idem*, p. 49). Quanto à esfera desprovida de gravidade, o seu núcleo poderia abrigar uma estranha piscina: «You won't be particularly surprised to see people swimming around and around inside the sphere, but what *will* astonish you is the sight of a group in its center [...]. When you've gone about twenty feet and are still at some distance from the center, you'll break through the water and find yourself in a hollow space about ten feet across, breathing ordinary air. Yes, you are inside a bubble!» (*idem*, pp. 51-52)

As únicas reticências, como se lê, visam contudo meros pormenores técnicos facilmente compensados por soluções alternativas. Não se encontra aí nenhum questionamento sobre a viabilidade económica do empreendimento¹⁴ – tomada como algo alcançável num futuro que para nós, hoje, já é passado –; nenhuma dúvida quanto à capacidade técnica de conjugar todas as variáveis e de concretizar tal projecto (a falta de um *background* científico equiparável ao de Clarke impede-nos, pelo menos nesta questão, de dele duvidar). E se Clarke tem consciência de que mesmo então havia vozes discordantes, a sua defesa, numa comunicação que apresentou em 1968 ao Fourth International Symposium on Bioastronautics and the Exploration of Space com o título «Next – The Planets!», é uma variante do bem português argumento do «Velho do Restelo»:

«Like all revolutionary new ideas, the subject has had to pass through three stages, which may be summed up by these reactions: (1) “It’s crazy – don’t waste my time.” (2) “It’s possible, but it’s not worth doing,” (3) “I always said it was a good idea.”» (*idem*, p. 70)

Podemos hoje afirmar, com o distanciamento que o tempo nos proporcionou, que se (1) e (2) alguma vez deram lugar a (3), tal foi por um tempo muito curto, ou então que em vez de (3) se aprofundou a convicção expressa em (2): «É possível, *foi feito*, mas não vale a pena *continuar a fazê-lo*.»

¹⁴ Num outro ensaio, «So You’re Going to Mars?», datado de 1952 e escrito em estilo epistolar, as questões económicas são abordadas, entre elas o facto de serem mais dispendiosas as viagens quando Marte está mais próximo da Terra, «since they involve the greatest changes of speed as you hop from one orbit to the other. And in space, speed, not distance, is what costs money.» (*idem*, p. 58) Ou então, a necessidade de tornar o ar respirável: «the very air has to be synthesised – they break down the oxides in the ground to do this – so every time you fill your lungs someone has to foot the bill.» (*idem*, p. 59) Mas qualquer destes inconvenientes surge como de alguma forma superável: «I believe the cheapest round trip comes to about \$30.000, and unless the firm is backing you or you’ve got a very elastic expense account – Oh, all, right, if you don’t want to talk about it...» (*idem*, p. 58); o custo da viagem em si surge aliás como praticamente marginal, conforme explicita no artigo «Next – The Planets!», de 1968: «What may be called the basic cost of a one-way ticket to space is thus the modest sum of \$10.» (*idem*, p. 70, ênfase do autor)

Noutros termos, é justamente sobre isso que se interroga Gary Westfahl na introdução a *Space and Beyond*, que colige as comunicações apresentadas à Eaton Conference de 1997¹⁵:

«Today, almost forty years since Kennedy's bold speech, we can only ask: What went wrong? While his immediate goal of placing a man on the Moon was quickly realized, the progress of the American space program since that achievement had been halting at best, and even the apparently simple task of returning to the Moon is now described as a possibility within the next fifty years. And despite the popularity of the franchised universes of *Star Trek*, *Star Wars*, and *Babylon 5*, American interest in space exploration seems at an all-time low. If the frontier was a crucial defining aspect of the American character, and if space now offers the only genuine frontier available, *why has space become so unappealing?*» (Westfahl, 2000a, pp. 2-3, ênfases nossas)¹⁶

Ao procurar resumir os conteúdos da colectânea, Gary Westfahl frisa de novo o quanto este sentimento é generalizado:

«one can detect in their responses [dos conferencistas], among other things, recurring tensions between an ongoing desire to fulfill Kennedy's vision of space as the New Frontier and a growing realization that space may be unable or ill-suited to play that role.» (*idem*, p. 3)¹⁷

¹⁵ Nesse ano, numa inédita co-organização que fez com que fosse também o encontro da Science Fiction Research Association, a outra grande conferência anual nos Estados Unidos dedicada aos «*science fiction studies*».

¹⁶ Uma resposta interessante vem de Thomas Disch, no título a que já aludimos: «The moon was of use to NASA only while it was virginal dreamstuff. Once we had put some footprints on it, planted the flag in its dust, and take some souvenir snapshots, additional landings did not excite much attention. As the TV ratings plummeted, Congress grew stingy.» (Disch, 1998, pp. 74-75)

¹⁷ O declínio no interesse com o programa espacial não foi tão imediato quanto parece resultar destes excertos de Westfahl (e de Disch, na nota anterior). A sua morte tão simbólica quanto trágica ocorreu, como o dissemos, já na década de 80, com a explosão do vaivém *Challenger*. É o mesmo Westfahl quem o assinala num outro texto dessa colectânea («The True Frontier: Confronting and Avoiding the Realities of Space in American Science Fiction»), onde faz um mórbido paralelo com a série *Star Trek*: «it remains an unsettling coincidence that the final flight of the *Challenger* conspicuously featured a seven-person crew whose politically attractive diversity – including two women, an African-American, and an Asian-American – mirrored the diversity of the original seven-person cast of *Star Trek*...» (Westfahl, 2000b, p. 63)

E se assim é para a opinião pública, que dizer desse grupo que tanto contribuiu para a promoção do programa espacial, os escritores de ficção científica, em particular naquilo que produzem? Como alega David Hartwell num capítulo de *Age of Wonders* adequadamente intitulado «When it Comes True, it's no Fun Anymore» – o livro, note-se, foi publicado *ainda na primeira metade dos anos 80* –, entre a ficção científica e a realidade existe uma relação equivalente à que ocorre entre a ciência e a tecnologia:

«Science is speculative (science is fiction?). When it becomes real, it's merely technology. Real space travel almost killed the science fiction field.» (Hartwell, 1984, p. 75)

Daí que, ao contrário das esperadas ondas de euforia pela concretização de alguns objectivos do programa espacial e da consequente entronização da ficção científica pela sua capacidade preditiva,

«The world didn't care that the SF field had been right all along [...]. Fewer and fewer people were buying and reading SF books and magazines. During the years after Sputnik, the field declined radically.» (*idem*, p. 76)

Muito possivelmente – é essa também a intuição de Hartwell – porque o «*sense of wonder*» é o critério que fala mais alto aos potenciais leitores. Noutros termos, se assim se preferir, a capacidade que a ficção científica (e, de modo geral, toda a ficção não realista) tem para servir como meio de evasão do real¹⁸ vê-se enfraquecida quando esta se torna quase tão árida quanto a tecnologia. Quando assim acontece, uma possível resposta dos leitores é a pressão para que a SF se reaproxime da fantasia¹⁹ e, sendo ambas dos poucos géneros em

¹⁸ Que não se confunda evasão com escapismo, que é uma forma muito específica – talvez patológica – de evasão.

¹⁹ Recorde-se a discussão sobre as afinidades (e cruzamentos, num sentido genético) entre a SF e a fantasia, que nos ocupou parte do capítulo inicial, e, se necessário, volte-se a ela para confirmar que é na década de 70 que mais se nota a aproximação entre esses dois géneros ficcionais. Cf., a este respeito, também o meu artigo «*Reality Strikes Again: Pequena Digressão sobre a História do Uso do Termo "Ciber" nas Artes*» (Rosa, 2006, no prelo).

que a comunidade dos fãs tem uma voz significativa – e não só por via do mero teste de sobrevivência que é o mercado –, a correspondente «mudança de agulhas» por parte dos escritores raramente tarda.

O que não quer de todo dizer que estes se limitem a aceitar as pressões e a deixar-se arrastar pela maré. Um exemplo digno de nota foi o caso do apoio (se não mesmo incentivo) que um número significativo de escritores de ficção científica deu à Strategic Defense Initiative, mais conhecida como «Guerra nas Estrelas». No início da década de 80, quando a administração Reagan avançou com esta estranha e depressa falhada proposta, do seu lado estavam alguns escritores de ficção científica. Se é verdade que muitos deles podiam ser classificados como pertencendo à facção mais *hard* do género, alargar o raciocínio a ponto de afirmar que a linha que demarcava os apoiantes dos contestatários²⁰ coincidia com a diferença entre «*hard*» e «*soft SF*» é incorrer numa falácia, pois na verdade tratava-se tão-só (apesar dos casos mais ambíguos) da mais costumeira divisão entre esquerda e direita, ou, se se preferir, entre conservadores e progressistas. Num momento em que reviver um certo tipo de *space opera* que fez as glórias de outras décadas se tornara visivelmente anacrónico e contraproducente, a «Guerra nas Estrelas» surgia como uma espécie de versão domesticada da conquista espacial: se nem sequer é possível colonizar Marte – para não falar do que está para além do Sistema Solar – por que não combater esse outro *alien* que eram os regimes comunistas? Para além das naturais afinidades ideológicas entre os escritores e o neoconservadorismo de Reagan, tornar público o apoio a tal tecnologia de defesa revelava-se uma forma de manter o sonho, poupando-se o género (ou os seus representantes) ao esforço de renovação.

²⁰ Cada um dos lados escreveu uma petição. A favor, Jerry Pournelle (o promotor do manifesto e redactor do discurso de Reagan onde é apresentada a proposta), Ben Bova, Robert Heinlein, Larry Niven, bem como o astronauta Buzz Aldrin; contra, Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, Robert J. Sawyer, entre outros. Cf., para um relato já «a frio» o artigo de Norman Spinrad para o *Le Monde Diplomatique* de Julho de 1999, «Too High the Moon», *online* (na versão original inglesa) in <http://mondediplo.com/1999/07/14star> (Spinrad, 1999).

Mas a ficção científica (e não só a *space opera* ou a *hard sf*) encontrara já algumas vias para esta renovação, ainda que nas margens do campo literário, por vezes décadas antes de ser evidente para todos – até mesmo para Arthur C. Clarke – essa inevitabilidade do falhanço do «sonho» espacial. Uma das soluções, a que já aludimos, é aquilo a que poderíamos chamar uma «fuga para a frente», isto é, o acolhimento, mais ou menos declarado, da *fantasy* (e portanto da impossibilidade e do inverosímil), dotando assim temas como a conquista espacial, os impérios interplanetários ou os *aliens* de uma componente mítica (não raras vezes acompanhada pelo barroco da forma). Cordwainer Smith é o nome que mais depressa ocorre como representante desta via – o que, nem que seja dum ponto de vista cronológico, é fazer-lhe justiça, mas Samuel R. Delany e Iain M. Banks exploraram também esta possibilidade. Uma outra, que quase se lhe opõe, é a que foi ensaiada muito mais recentemente por uma nova geração da «*hard SF*», que reintroduz com muito maiores cautelas ideias como a colonização de outros planetas, abraçando o realismo e a plausibilidade científica – Larry Niven, um dos apoiantes da proposta de Reagan, fê-lo com *Ringworld*; Kim Stanley Robinson, no lado esquerdo do espectro político, tentou-o com a trilogia *Red Mars*, *Blue Mars* e *Green Mars*. Ainda outra possibilidade, que não exclui nenhuma das anteriores²¹, é a de uma revisão metaficcional, irónica e erudita destes temas, obrigando o género a olhar para a sua própria história. Um nome possível, ainda que a sua longa produção cubra todo o campo da SF (logo, praticamente todos os temas que lhe são típicos) e não só o das temáticas ligadas ao espaço, é o de Brian Aldiss.

De entre todas estas hipóteses de renovação, há contudo uma que, tão cedo quanto os anos 60 ainda que de modo intermitente, se demarca pela sua singularidade. Falamos da que Philip K. Dick adoptou nalguns dos seus títulos: o espaço (no sentido físico) não é mais do que uma metáfora – posta à

²¹ Daí que alguns dos nomes pudessem surgir repetidos nesta última.

disposição pelo facto de ser uma das mais emblemáticas convenções do género – que permite reflectir sobre outros sentidos da palavra «espaço». Se com outros autores o espaço se tornou algo de concreto e (tecnologicamente) alcançável, e com outros ganhou uma densidade próxima do mítico²², com K. Dick o espaço tornou-se algo de abstracto²³.

Vimos no capítulo anterior como tal ocorre ao nível do texto, em especial a forma como os semas do «familiar e seguro» e do «estranho e perigoso» são representados a partir daqueles *topoi* da ficção científica que mais directamente remetem para a ideia de espaço. Como já nessa ocasião mencionámos, o período em que Dick mais recorreu a esses *topoi* foi precisamente a da ascensão do programa espacial americano: do ainda tímido início nos anos 50 (também quando Dick começou a sua carreira) até meados da década seguinte, já a poucos anos da chegada à Lua. Mas os seus cenários estão longe de reflectir a euforia dos «astrofuturistas». Logo em *Solar Lottery*, o Flame Disc é uma esperança quase vã, que mesmo quando se concretiza deixa

²² O que quer dizer que a singularidade de K. Dick, que possui uma relevância que entretanto compreenderemos, tem de ser temperada com a de outros autores que também recorreram ao espaço como metáfora. É o caso do já referido Cordwainer Smith, que, no conto «Scanners Live in Vain» fala da «*pain of space*», uma experiência radicalmente oposta às descrições dos autores mais optimistas que conseguem mesmo ignorar obstáculos físicos como a ausência de atmosfera e de gravidade. Como nos indica Robert Gorsch em «Re-Mythologizing Outer Space with C. S. Lewis and Cordwainer Smith», «both [C. S.] Lewis and Smith represent “space” in a *mythic* way. Their constructions of space are fundamentally retrograde, undoing science’s centuries-long labor of de-mythologizing the universe and ridding it of angels and demons. These two writers re-mythologize the universe; they bring back the angels and demons.» (Gorsch, 2000, p. 128) A C. S. Lewis os anjos e a Cordwainer Smith os demónios, entenda-se: «Smith’s universe becomes the dark complement of C. S. Lewis’s. In Smith’s universe, one does not escape, as Ransom does, the emptiness of ordinary existence and experience at first hand God’s immanence on the universe; rather, one meets with the inexplicable, incomprehensible malevolence that haunts the margins of existence.» (*idem*, p. 127)

²³ Ainda que com alguns pontos de contacto, a nossa leitura é distinta da de Christopher Palmer em *Philip K. Dick: Exhilaration and Terror of the Postmodern*, que, como veremos de seguida, fala de uma oposição entre o «estático» e o «cinético» na ficção de Dick. Mas leia-se a passagem seguinte, onde se encontra um «programa interpretativo» similar ao nosso: «He borrows a variety of items from the SF megatext of the fifties and before: robots, psionics, telepaths, time travel, poscreds; Mars is the desert planet, home of a now departed or decaying civilization; cryonic suspension during space flight; giant computers occupying whole buildings, Orwellian organizations of mind control and mass surveillance, radiation mutants, and much more. But he mixes, overlays, parodies and exaggerates.» (Palmer, 2003, p. 45, ênfase nossa)

um sabor amargo. Os impérios galácticos tanto do agrado de autores como Isaac Asimov primam pela ausência, e de modo geral não se sai do sistema solar, havendo – como o dissemos já em nota no capítulo anterior – apenas algumas breves incursões por constelações relativamente próximas, como a do Centauro (em *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*) ou a do Peixe, onde se situa o sistema de Fomalhaut (em *The Unteleported Man*). Ainda mais relevante, as colónias fora da Terra surgem quase sempre como soluções de recurso para problemas como o excesso de população, com Marte à cabeça – num número significativo de novelas dos anos 60, tanto que Kim Stanley Robinson não hesitou em chamar a essa fase a das «Martian Novels» –, ou, em *Clans of the Alphane Moon*, servindo como colónia para onde são deportados e entregues à sua sorte os doentes psiquiátricos. Para alguém que sofria de claustrofobia e que raras vezes saiu da Califórnia, a Terra é esse local seguro que não deveria ser abandonado nem mesmo quando – como em *The Man who Japed* – é noutro planeta que se reencontram as condições de habitabilidade e de liberdade que foram negadas por um regime totalitário. Por alguma razão Christopher Palmer isola Philip K. Dick das correntes mais comuns da ficção científica:

«SF is a strongly kinetic form; it is very concerned with journeying, moving outwards, opening out, travelling towards or in search of wonder. Change, and even simply experience, are thereby associated with movement, in an exhilarating way.

[...]

Little of this is present in Dick's SF, and not merely because he has scant concern with space flight, and is thoroughly sceptical of the idea that colonizing other planets would be a positive thing to do.»

(Palmer, 2003, p. 50)

Nem mesmo em *The Simulacra*, onde Marte parece surgir como a única alternativa possível – mas longe de ser a ideal – à distopia em que se tornou a Terra, o abandono do planeta é conotado positivamente.

A situação é um pouco menos linear quando observamos o modo como K. Dick retrata os extraterrestres. Começando, nas histórias dos anos 50, por serem quase invariavelmente criaturas ameaçadoras – tome-se «Beyond Lies the Wub» como a incontornável exceção –, à medida que a sua escrita evolui vão surgindo extraterrestres cada vez mais simpáticos, mais «weinbaumianos» até mesmo pelo seu exotismo. No final de 1963, os *reegs* de *Now Wait for Last Year* parecem ameaçadores mas são afinal mais amistosos do que os humanóides *Starmen*; logo no início de 1964, em *Clans of the Alphane Moon*, não há sequer lugar para confusões: Lord Running Clam, o amebóide²⁴ ganimediano, é das personagens mais humanas de toda a obra de Dick, apesar da sua forma entre o repugnante e o simplesmente burlesco. O que não quer dizer que daí em diante sejam sempre figuras amistosas; em vez disso, Philip K. Dick continuou a explorar a ideia do *alien* como ameaça, por exemplo em «The Faith of our Fathers», de 1966, ou então a sugerir a impossibilidade de continuar com uma visão maniqueísta do extraterrestre, deixando o seu estatuto no limbo da ambiguidade, como ocorre em *Galactic Pot-Healer* (há dois *glimmungs*, mas tal como o Mr. Hyde que não é mais do que o *dark side* do Dr. Jekyll, ambos são duas manifestações do mesmo ser) e em *Our Friends from Frolix-8* (o extraterrestre que vem para salvar a Terra, mas serão as suas intenções tão bondosas quanto aparentam?).

Em todo o caso, há pelo menos uma constante nos títulos onde está presente a temática do «*alien*», que releva, de modo muito claro, do que se disse a propósito da conquista espacial. Com raríssimas exceções, não são os humanos quem vai ao encontro dos extraterrestres, e sim o inverso²⁵. Na melhor das hipóteses, há uma espécie de espaço livre galáctico em que alguns extraterrestres optam por emigrar para a Terra (mas quando é referida a

²⁴ «Mole lodosa», na tradução demasiado literal de Nuno Miranda para as Publicações Europa-América.

²⁵ Duas exceções, no caso das *novels*: *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* (a personagem do título partira numa expedição para a Próxima do Centauro e transformado numa figura diabólica) e *Our Friends from Frolix-8*, cuja premissa narrativa acabámos de mencionar.

hipótese recíproca, humanos que o fizeram para uma civilização que não a sua?); na pior, estes pretendem conquistar o nosso planeta ou já o fizeram num momento anterior ao início da narrativa. Para os humanos (e talvez também para alguns extraterrestres), na ficção de Dick, *partir não parece ser resultado de uma opção, e sim de uma necessidade*.

A ilustração mais evidente deste aspecto – que diríamos trágico – da ficção de K. Dick é a personagem de Walt Dangerfield em *Dr. Bloodmoney*.... Escolhido juntamente com a sua mulher para serem o primeiro casal a emigrar para Marte²⁶, a coincidência da sua saída do globo terrestre com uma série de explosões nucleares faz com que este objectivo seja malogrado. Lydia Dangerfield morre e, dado que a nave entra numa órbita perpétua em torno da Terra, Walt é condenado a viver o tempo que lhe resta no seu interior. Ainda que escape a um destino talvez pior – o de ser uma vítima (pois afinal, sobreviventes ou não, todos os que continuam na Terra são vítimas) de um holocausto nuclear – e o «limbo» que é a órbita perpétua lhe conceda um estatuto bastante especial, o de uma espécie de «animador de rádio» das populações que vão estando ao alcance da nave transformada em satélite de comunicação, Walt Dangerfield nada ganha com a mudança. Nada a não ser a solidão e a consciência de que a Terra continua a ser uma fronteira intransponível.

Por mais que tivesse regressado aos temas da colonização espacial e do *alien*, o Philip K. Dick da segunda metade dos anos 60 é quase um avatar do Walt Dangerfield que retratara no início da década. Os acontecimentos que levaram ao auge que foi a missão rumo à Lua da Apollo 11 podem ter motivado esta oscilação, este *flirt* com temas que pareciam ter sido empurrados para a gaveta no final dos anos 50. Depois de *The Man who Japed* e

²⁶ Ainda que a narrativa tenha lugar nos anos 80 do século XX, convém não esquecer que foi escrita em 1963.

até *We can Build You*²⁷, só em *Time out of Joint* a Lua (ou qualquer outro planeta) desempenha um papel de relevo na narrativa; mas logo a seguir voltam a ser comuns as referências a locais que não a Terra (e, não esqueçamos, em *Martian Time-Slip* toda a intriga tem lugar em Marte). Pode dizer-se que *The Unteleported Man* e o conto «We can Remember it For You Wholesale» fecham um ciclo, pois logo de seguida as referências começam a escassear ou a tornar-se meros recursos para enquadrar a narrativa. Assim é, para dar alguns exemplos que acompanhem a produção de Dick, com «Faith of our Fathers» (o monstro *alien* que é a verdadeira face do «grande ditador»), *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (os andróides que vêm da colónia estabelecida em Marte), *Ubik* (a expedição a Marte de Joe Chip e dos «*inertials*») ou *A Maze of Death* (uma colonização espacial que afinal se descobre ser uma espécie de «*generation starship*»). Há sem dúvida casos que nos fazem hesitar, como um dos últimos *pot-boilers* de K. Dick, escrito em colaboração com Ray Nelson, *The Ganymede Takeover*, e o já mencionado *Our Friends from Frolix-8*²⁸, mas a tendência geral vai no sentido oposto. Precisamente quando o imaginário americano está mais sintonizado com a corrida espacial, Dick distancia-se do tema.

Chegados aos anos 70, e daí até à morte de Dick, não só nos deparamos com uma quebra na sua produtividade como, nas escassas obras que vai produzindo, quase desaparecem as temáticas de que nos temos ocupado. Como que a antecipar em uma década a «crise» do programa espacial que sobreviria nos anos 80, detém-se noutras paragens. Tanto *Flow my Tears the Policeman Said* quanto *A Scanner Darkly* têm lugar na Terra, e mesmo as personagens de «A Little Something for us Tempunauts» são viajantes no tempo, não no espaço. Praticamente só em *The Divine Invasion* se retomam os cenários espaciais (*VALIS* é um caso à parte, pois as únicas referências a

²⁷ Escrito em 1962, cerca de um ano depois do discurso de Kennedy que mencionámos acima.

²⁸ *Galactic Pot-Healer* é, recordamos, uma grande alegoria para a qual o cenário interplanetário surge como o mais conveniente.

extraterrestres provêm da mente perturbada de Horselover Fat e dos Lamptons; e *Lies, Inc.* é uma reescrita de *The Unteleported Man*).

Ora, se esses temas – não esqueçamos que antes mesmo da primeira novela de K. Dick havia já uma extensa produção de *short stories* e outro material curto – desempenharam por um longo período um papel relevante, nomeadamente ao permitirem uma leitura conotativa em que o próximo e terrestre equivale àquilo que é seguro e o longínquo e não-terrestre ao que ameaça essa segurança, que outras necessidades ao nível da significação da narrativa e que novas estruturas semânticas foram ao seu encontro?

Uma tentativa de resposta – como veremos, bastante relevante para que comecemos a compreender a obra de Philip K. Dick num contexto mais alargado – pode ser encontrada nalguns dos ensaios de Paul Virilio. Ainda que seja Baudrillard quem recorre à ideia de implosão para compreender o domínio contemporâneo dos *media*²⁹, o que Virilio nos tem a dizer pode perfeitamente ser recoberto pelo mesmo conceito, ou quando muito pelo de «crise das dimensões», que ocorre tão cedo quanto em *L'espace critique*³⁰.

Façamos portanto um pequeno parêntesis de forma a relembrar as teses deste autor. Para Virilio, a relação entre espaço, política e tecnologia é determinante em qualquer estrutura social, sendo portanto fundamental analisar essa relação para que se compreendam as mutações que engendra. Limitando-nos às suas configurações mais recentes, o primeiro passo rumo à mundialização³¹ foi a revolução dos transportes, de que resultou, graças à aceleração dos ritmos e aos ganhos de mobilidade que esta acarretara, toda

²⁹ Trata-se contudo neste autor – em *Simulacres et simulation* (Baudrillard, 1981, pp. 103-112) – de uma «implosão do sentido»; logo, tanto o significado quanto o âmbito são bem distintos do que aqui nos interessa tratar. Quanto à famigerada divergência de opiniões entre Baudrillard e Virilio, preferimos dispensá-la nesta análise.

³⁰ «Nous retrouvons ici un aspect de la *crise des dimensions entières*, avec la notion de densité globale de la matière.» (Virilio, 1984, p. 74)

³¹ Termo que preferimos, neste contexto específico, ao de «globalização», para evitar o equívoco de uma leitura predominantemente económica – por mais que esta dimensão esteja também presente.

uma nova forma de nos relacionarmos com o espaço. Contudo, a revolução nas comunicações, que se julgaria contribuir para uma aceleração ainda maior, teve um efeito inverso, aquilo a que Virilio chama a «inércia», e que pode ser ilustrado pelas duas seguintes passagens de *La vitesse de la libération*:

«Observamos uma vez mais uma inversão de tendência: ali onde a motorização dos transportes e da informação tinha provocado uma *mobilização geral* das populações arrastadas no êxodo do trabalho, e depois dos lazers, os meios de transmissão instantânea provocam, inversamente, *uma inércia crescente*, a televisão e sobretudo a tele-acção, já não necessitam da mobilidade das pessoas, mas apenas da sua mobilidade no mesmo lugar. Televenda, teletrabalho no domicílio, apartamentos e imóveis cobertos de cabos, *cocooning*, diz-se.» (Virilio, 1995, p. 43)

Num outro momento, diz ainda:

«Se a revolução dos transportes do século passado tinha visto a emergência e a popularização progressiva do veículo dinâmico automóvel (comboio, mota, automóvel, avião...), a actual revolução das transmissões planeia, por sua vez, a inovação do último veículo, o veículo estático audiovisual, advento de uma inércia comportamental do receptor/emissor [...].» (*idem*, p. 33)

Num ensaio anterior, justamente intitulado *L'inertie polaire*, o desenvolvimento da argumentação leva-o a proferir uma conclusão lapidar:

«A partir dos anos 30, com efeito, e contrariamente ao que as aparências à primeira vista indicam, é o veículo audiovisual que se impõe, com a rádio, a televisão, o radar, o sonar e a óptica electrónica nascente. Primeiro na guerra, depois [...] a seguir à guerra, na paz, essa “paz nuclear” que assistirá à *revolução da informação*, a informática telemática indispensável à manutenção das diversas políticas de dissuasão, militar e económica. A partir do decénio 1960-1970, o essencial jogar-se-á menos no domínio das vias de comunicação de um dado território (de onde a desregulação, a desregulamentação tarifária dos transportes colectivos) do que no éter, o éter electrónico das telecomunicações.

Doravante, tudo acontece sem que seja necessário partir.» (Virilio, 1990, p. 38)³²

É essa conclusão, cuja ênfase está presente já no original, que nos permite desenredar o problema que deixámos há pouco em suspenso. Poderá haver alguma ligação entre o declínio do interesse público no programa espacial, o modo como a ficção científica – especificamente a de Philip K. Dick – tratou ou tema (ou o deixou cair) e essa aceleração que tem como cúmulo paradoxal a inércia? Não há em Virilio referências à ficção científica que permitam concluí-lo de modo directo, mas podemos extrapolar tal conexão a partir das inúmeras referências que faz ao programa espacial. Ainda que seja por vezes ambígua a sua posição quanto à (in)utilidade da corrida ao espaço, é pelo menos claro o quanto esta teve de revelador. Numa outra passagem de *L'inertie polaire*, a tese acima descrita regressa, mas agora com uma nova ilustração:

«Deslocação sem se sair do sítio, aparecimento de uma inércia que está para a paisagem percorrida como a imobilização da imagem para o filme... advento também de uma última geração de veículos, meios de comunicação à distância, sem medida comum com os da revolução dos transportes, como se a conquista do espaço se revelasse em última instância enquanto *mera conquista das imagens do espaço*. Com efeito, se o final do século XIX e os primeiros anos do século XX assistiram ao advento do *veículo automóvel*, veículo dinâmico, ferroviário, rodoviário e mais tarde aéreo, parece evidente que o final do século anuncia uma última mutação, com a próxima chegada do *veículo audiovisual*, veículo estático, substituto das nossas deslocações físicas e prolongamento da inércia domiciliária que acarretaria enfim o triunfo da sedentariedade, de uma sedentariedade agora definitiva.» (*idem*, pp. 34-35)

Surgindo na sequência da revolução dos transportes, surgindo aliás como o meio de transporte derradeiro, aquele que permitiria finalmente

³² Apenas mais um excerto, mesmo correndo o risco de exaustão do leitor. É também de *L'inertie polaire*: «Hoje, [...] à famosa MOBILIZAÇÃO DOS TRANSPORTES públicos e particulares sucede, neste final do século XX, a IMOBILIZAÇÃO DAS TRANSMISSÕES, essa inércia domiciliária a que já há quem chame *cocooning*.» (Virilio, 1990, p. 98)

superar aquilo que haveria de mais incontornável – a Terra e a gravidade que para ela nos impele –, a conquista do espaço veio afinal a revelar-se como um «agente infiltrado» da revolução que entretanto já eclodira, a das comunicações. Uma das razões para tal é-nos agora evidente, e a ele aludimos acima: foi necessário atingir a «velocidade de libertação» (que Virilio não se cansa de recordar, até num dos seus títulos) e entrar em órbita para povoar a estratosfera com os agora onnipresentes satélites de comunicação – e, não esqueçamos, um dos «heróis» desta conquista foi o recatado Arthur C. Clarke graças à sua proposta de satélites geoestacionários. Mas esse passo imprescindível para que entrássemos na era das telecomunicações – e da «inércia» – foi conseguido à custa dum espectro que assombrava o imaginário da era dos transportes, o da «domesticação» do espaço, como se o tempo das Descobertas pudesse ser revivido à nova escala que a tecnologia iria possibilitar. Foram importantes os feitos do programa espacial? Sem dúvida:

«Preocupados neste final de milénio em desenvolver a velocidade absoluta dos nossos modernos meios de transmissão *em tempo real*, omitimos frequentemente a comparável importância histórica de uma outra velocidade-limite, aquela que nos permitiu escapar ao espaço real do nosso planeta e, por isso, “cair nas alturas”.» (Virilio, 1995, p. 22)

Mas a sua relevância para a situação actual, dum ponto de vista estritamente humano, foi o facto de, com a ultrapassagem desse limite que é a velocidade acima da qual a Terra se torna *apenas um planeta*³³, o secundarizarmos em favor do limite dos limites, a velocidade da luz – e portanto das ondas electromagnéticas que são a condição *sine qua non* para a sociedade da informação. Ao mesmo tempo, as dimensões aparentes da Terra vêem-se contraídas pela quase instantaneidade das telecomunicações (o espaço que cede o lugar ao tempo, como propõe Virilio) e – o que possui um

³³ 11,2 km por segundo (cf., p. ex., Virilio, 1995, p. 57), i. e., um pouco acima dos 40 mil km/h, ainda que a grandes altitudes o valor decresça ligeiramente.

valor simbólico muito mais forte – pela sua imagem quando vista do espaço. Quem disso pode dar um testemunho mais forte do que aqueles que realmente o experienciaram?

«[...] Desde o seu regresso que Armstrong teve consciência de que aquilo que acabava de fazer “lá em cima” *não o tinha vivido na realidade, mas apenas executado.*

E durante oito longos anos, de 1971 a 1979, o nosso astronauta extraterrestre refugiar-se-á com a sua família numa quinta do seu Ohio natal. Collins, o terceiro homem da missão *Apollo 11*, tem, por sua vez, o estranho sentimento de *ter estado ao mesmo tempo presente e ausente tanto da Terra como da Lua*, experimentando por nós, HIC ET NUNC, essa perda total, e felizmente momentânea, do referente posicional.

Quanto a Aldrin, depois de dois anos de depressões nervosas, várias curas de desintoxicação e um divórcio, irá para um hospital psiquiátrico; é como se as duas tripulações mais célebres da história contemporânea, a do bombardeiro atômico *Enola Gay* e a da cápsula astronáutica *Apollo 11*, tivessem sido os profetas do devir infeliz da humanidade.» (*idem*, p. 182)³⁴

Como quem abandona a casa por uns dias enquanto esta está em obras para depois desfrutar de uma temporada sem sair do seu «casulo»³⁵, ao desejo de partir segue-se a inércia (só que neste caso traumática) do pós-regresso.

³⁴ E também, ainda que de modo um pouco menos sombrio, a tripulação da *Apollo 13*, que esteve à beira de um malogro, como o recorda Virilio em entrevista a Philippe Petit publicada em *Cybermonde: La politique du pire*: «*Apolo 13* não é um acaso. Teoriza-se o acidente. Eu considero isso muito positivo. Li as memórias do astronauta Jim Lowell. A tripulação está na eminência de falhar a Terra porque não têm energia suficiente para se propulsar e encontrar a órbita que permitirá reentrar. O astronauta coloca aos seus colegas a seguinte questão: só temos uma última propulsão para dar, é possível que não seja suficiente para atingir a órbita, permitindo reentrar, o que quereis fazer? Todos respondem: é preferível arder nas altas camadas da atmosfera, regressar à Terra carbonizados, a partir para o grande vazio cósmico. Parece-me que esta escolha traduz muito bem a necessidade, não de um regresso à Terra, mas de um regresso ao espaço real e ao mundo próprio, isto é, ao corpo próprio, uma vez que não se poderá separar o corpo e o mundo próprio.» (Virilio, 1998, pp. 54-55) Mas, a fazer fé no que é dito sobre Armstrong, Aldrin, Collins e outros, quem pode garantir que o regresso é reconfortante? Não estará a Terra como a conhecíamos definitivamente perdida? «A ameaça, e é esse o grande enclausuramento, é de ter na cabeça uma Terra reduzida. Uma Terra constantemente sobrevoada, atravessada, violada na sua grandeza natural e que, por isso mesmo, me destrói, a mim, o homem-planeta que já não tem consciência de qualquer extensão. Muitos dos astronautas que giraram à volta da Terra em órbita experimentaram uma espécie de vertigem na sua própria relação com eles mesmos. A conquista do espaço foi uma experimentação de delírio da perda da Terra. Não do fim da Terra, mas da perda mental.» (*idem*, pp. 47-48)

³⁵ Cf. as referências de Virilio ao fenómeno conhecido como *cocooning*.

Mas desta vez não só as mudanças foram muito mais radicais como, para a esmagadora maioria de nós que nunca teve nem terá a oportunidade de entrar em órbita, tiveram lugar sem que fosse necessário sairmos. A viagem foi – graças ao directo televisivo – puramente vicária. Foi, aliás, uma das primeiras experiências vicárias, renunciando aquilo que é o nosso tempo:

«É o fim do mundo exterior, o mundo inteiro torna-se de repente endótico, um fim que implica tanto o esquecimento da exterioridade espacial quanto o da exterioridade temporal (*now future*), em proveito unicamente do instante “presente”, desse instante real das telecomunicações instantâneas.» (*idem*, p. 50)

Agora que as únicas distâncias por ultrapassar são as que se medem com base na velocidade da luz – minutos-luz para o Sol e para os planetas do nosso sistema; 4,3 anos-luz no caso da estrela mais próxima –, restam paradoxalmente cada vez menos motivos para percorrermos aquelas que outrora estavam à escala humana e que entretanto se miniaturizaram. Não se conquistou a Lua, talvez nem mesmo a Terra; ultrapassou-se tão-só um limiar simbólico que, ao transformar-se em trajecto³⁶, ajudou a remeter *para o campo do virtual* todos os outros trajectos que conhecíamos. Como explicita uma das citações acima, em vez do trabalho, o teletrabalho, em vez das compras, as telecompras. E à medida que o virtual vai triunfando³⁷, o espaço que antes tínhamos de percorrer contrai-se – efeito da velocidade das comunicações – ameaçando um dia deixar de ter qualquer extensão:

«A tendência extrema desta competição intensiva acabará talvez por fazer coincidir linha de chegada e linha de partida, realizando

³⁶ Cf. a seguinte passagem, mais uma vez de *La vitesse de la libération*: «Uma vez que o “trajecto” (impropriamente designado por conquista do espaço) se emancipou finalmente do eixo de referência da Terra originária, ele encontra, finalmente, um lugar próprio entre o SUJEITO e o OBJECTO, insinuando-se a trajectividade extramundana ao lado da subjectividade e da objectividade habituais.

Desta forma, o objectivo atingido pela deslocação da missão *Apollo 11* é menos “A Lua”, o satélite da Terra, do que o próprio trajecto.» (Virilio, 1995, p. 162)

³⁷ Não é sempre claro se Virilio considera o virtual um novo período, posterior ao que pode ser prefixado como «tele-», ou se não é mais do que a sua exacerbação.

uma proeza análoga à do *directo* na interface televisiva.» (Virilio, 1990, p. 40)

Como para um astronauta que se afastasse inexoravelmente da Terra até a perder de vista, o seu tamanho aparente contrai-se cada vez mais... connosco na sua superfície:

«Em matéria de poluição atmosférica, de “buraco” no ozono, temos sobretudo, desde há pouco, um buraco na Terra: *o planeta está a fugir*. Não como um bólido cósmico deslocando-se a 30 km/s, mas como uma bola, um balão que rapidamente se esvaziasse... Quando tantas vezes ouvimos repetir que as distâncias diminuem e que o nosso globo não pára de encolher, seria urgente tirar daí as consequências!» (*idem*, p. 115)

Talvez sem disso se dar conta, Philip K. Dick antecipa esta contracção do globo de que os feitos do programa espacial não foram mais do que catalisadores – consumada a «reacção», tornaram-se supérfluos. Assimilámos neste capítulo e no anterior o primeiro passo de Dick: ainda a Lua não havia sido visitada pela Apollo 11 e já este pusera de parte um tratamento mais «clássico» dos temas do *alien* e das viagens no espaço. O tema não deixa contudo de estar presente – é difícil abandonar velhos hábitos, particularmente quando estes constituem o «núcleo duro» do género em que se escreve –, mas os resultados denunciam cada vez mais o seu estatuto de convenção narrativa. Diríamos mesmo que K. Dick usa essa temática como uma fórmula, mau grado a conotação negativa que o termo entretanto adquiriu. Falar de «fórmula» serve-se a percebermos não como aquilo que permite gerar narrativas sem esforço (mas também sem originalidade) e sim como dispositivo que, *ao denunciar a sua própria artificialidade e convencionalidade, se destaca e obriga o leitor a notar a sua presença e a reflectir sobre ela*. No caso – imaginemo-nos um leitor (não ingénuo) de Dick no final dos anos 60 – perceber que se socorre de viagens espaciais e/ou de *aliens* para

povoar contos e novelas mas o faz de um modo cada vez menos realista (logo, mais próximo da *fantasy*) leva-nos a ponderar a hipótese de que todas as narrativas sobre o espaço – *inclusive as que surgem como factos, não como ficções* – têm o seu quê de fictício, de irrealista.

Tome-se, como contra-exemplo, um título da *hard SF* como o clássico *Mission of Gravity*, de Hal Clement. A sua descrição do pesado planeta Mesklin resultou de longos cálculos de física e astronomia para assegurar uma descrição cientificamente precisa³⁸. É dessa descrição que emerge um «efeito de real», ou melhor, um *efeito da retórica da ciência*, que, por arrasto, confere um grau de realismo às componentes puramente fantasiosas, como é o caso dos nativos do planeta. O leitor, obviamente, não irá por isso confundir a realidade com a ficção, mas se integrarmos *Mission of Gravity*, publicado pela primeira vez em 1954, numa rede muito mais ampla de discursos cuja tónica é o apoio ao programa espacial, este contribui certamente para reforçar a coerência da rede. Em *Solar Lottery*, de K. Dick, o tom pessimista é tão subtil que mal nos apercebemos de que é já uma obra na contracorrente desse «megadiscurso»; na maior parte das obras dos anos 60 onde a temática do espaço está presente, a troca de um punhado de realismo por uma boa quantidade de fantasia foi pelo menos suficiente para que Dick fosse visto como um caso à margem do discurso dominante no campo da SF profissional. Quando se chega – dando como exemplo duas novelas escritas nessa década – a *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Marte apenas está lá para cumprir necessidades narrativas. Em *Martian Time-Slip*, escrito em 1962, tanto a ideia de colonizar um planeta próximo quanto os seus nativos constituem ainda, *malgré-tout*, um elemento central à narrativa. Quatro anos depois, o mesmíssimo planeta vizinho tem uma importância marginal; os espaços que verdadeiramente estruturam a história são o da Bay Area onde Deckard vive

³⁸ Alguns dos pormenores desse cálculo podem ser lidos na entrada «Mesklin» da Wikipedia, em <http://en.wikipedia.org/wiki/Mesklin>.

e caça os andróides, o do apartamento degradado de John Isidore, o local – que se descobre ser apenas um estúdio de cinema – onde o actor que representa Mercer é apedrejado, e o «mundo tumular»³⁹ que assombra Isidore e em parte também Deckard. Apenas dois anos depois, o *Plowman's Planet* que serve de cenário a *Galactic Pot-Healer* invoca mais um mundo de fantasia como a Middle Earth imaginada por Tolkien (ou, quando muito, Marte e Vénus nas versões de Edgar Rice Burroughs ou de C. S. Lewis) do que as *space operas* da SF. E, de novo, a única oposição espacial significativa – entre a superfície e as profundezas aquáticas do planeta onde está afundada a catedral – serve para tornar concreta uma polaridade conceptual.

O que Dick escreveu nos anos 70 não faz mais do que exacerbar esta passagem do concreto ao abstracto; se quisermos, ao virtual. Sem dúvida que continua a ser necessária a existência de diferentes espaços – uma novela em que «tudo acontece sem que seja necessário partir» (Virilio, 1990, p. 38) seria enfadonha, para dizer o mínimo –, mas, seguindo essa tendência apontada por Virilio, os espaços contraem-se cada vez mais sobre si mesmos. E se a peregrinação de *Dies Irae* parece contrariá-la, convém que não nos esqueçamos de que esta novela começou a ser escrita ainda na década anterior. De resto, toda esta fase mais tardia da obra de Philip K. Dick tende para a aglutinação de todos os espaços e de todos os tempos numa espécie de universo virtual que só o olho de Deus (ou a entidade divina mais à mão, que é o escritor de ficção) pode abarcar⁴⁰. De «The Eye of the Sybil» a *VALIS*, os tempos apostólicos e a década de 70 do século XX coexistem, e o Império Romano pode muito bem estar em Orange County⁴¹. O «*pink beam of light*» desta última novela é interpretado em momentos diferentes pela personagem

³⁹ Cf., por exemplo, o capítulo 7 de *How We Became Posthuman*, de N. Katherine Hayles (Hayles, 1999, pp. 160-191).

⁴⁰ Tocamos aqui, mesmo que tangencialmente, o tema da religião, que será contemplado num outro capítulo.

⁴¹ Cf. o ensaio de Dick «How to Build a Universe that doesn't Fall apart two Days Later»: «And if we are really living in the Roman Empire somewhere in Syria, why do we see the United States?» (Dick, 1978b, p. 269)

de Horselover Fat como tratando-se de uma mensagem extraterrestre (configurando portanto uma homenagem aos temas da *space opera*?), de um apelo divino (mas de Deus ou de outra «Inteligência Artificial»?), de uma transmissão encriptada vinda do Bloco de Leste (um *thriller* político, afinal?), ou do efeito secundário de um *cocktail* químico de vitaminas, analgésicos e talvez outras substâncias (tudo se passa então na cabeça de Horselover Fat, tal como o que acontecera a Jason Taverner de *Flow my Tears...* era também o efeito de uma alucinação provocada por drogas?). Cada vez menos os *topoi* do espaço e do *alien* ocorrem na ficção de K. Dick, ou, se o fazem, servem apenas como lembrança ao leitor de que esses são temas característicos do gênero em que o autor se move: ora como forma de lançar mais uma acha para a fogueira de interpretações contraditórias que foi a sua *Exegesis* – e de que *VALIS* dá uma pequena mas pertinente amostra –, ora, em *The Divine Invasion*, explorando até às últimas consequências um regresso a tais temas mas à luz de um contexto que faz desse regresso uma espécie de *pastiche* daquilo que o tema significara nas décadas anteriores⁴².

Entre o diagnóstico que Virilio faz da tendência para a virtualização que assolou a segunda metade do século XX (e que é já um dos elementos estruturantes deste início de século) e a evolução que sofreu, do ponto de vista dos múltiplos sentidos da palavra «espaço», a ficção de K. Dick, há apenas uma inadequação que não pode deixar de ser assinalada. Ou antes, uma *interrupção*, muito mais do que uma inadequação: Philip K. Dick faleceu em 1982, numa altura em que as tecnologias que levaram à explosão do virtual ainda eram desconhecidas fora da sua guarda avançada – as universidades, o «complexo militar-industrial» e os *think tanks* (o *e-mail*, por

⁴² Não é aqui o melhor lugar para dissecar *The Divine Invasion*, mas é bom não esquecer que, na chamada «trilogia de VALIS», essa novela deve ser lida como se tivesse sido escrita não por Philip K. Dick mas sim pelo seu *alter ego*, a personagem de Horselover Fat (Cf. Robinson, 1982-84, p. 111). A escolha da *space opera* está para o gênero da ficção científica tal como Horselover Fat está para a comunidade dos escritores de ficção científica: ambos são caricaturas.

exemplo, surgira no final dos anos 60 nesses círculos⁴³) – ou estavam a passar o primeiro limiar que as levaria ao grande público (o primeiro microcomputador de «consumo», o Apple II, foi comercializado em 1977). Em 1980, estava Dick ainda ocupado com a «trilogia de VALIS», Bruce Bethke escrevia um conto intitulado «Cyberpunk». Contudo, a sua publicação, bem como a ascensão do movimento que adoptaria este nome, seriam posteriores à morte de Dick (o conto surgiu no número de Novembro de 1983 da *Amazing*), como que dando realidade à ideia de uma nova geração.

É inegável, apesar disso, a influência de K. Dick no movimento *cyberpunk*. Traço característico desta corrente, parcialmente herdado de Dick, é a desvalorização do espaço físico (por vezes apelidado «*meatspace*») e dos actos que neste são praticados em favor da sua versão virtual, o «ciberespaço», a que se acede por algum tipo de ligação ao sistema sensorial e que portanto presume a «inércia» e o *cocooning* discutidos por Paul Virilio⁴⁴. Não é preciso muito esforço para descobrir versões – ainda que rudimentares – dessa ideia em *Ubik* e, acima de tudo, em *A Maze of Death* (ambas novelas escritas na segunda metade dos anos 60), como esperamos demonstrar à frente, no capítulo sobre a oposição entre realidade e percepção. Antes delas, contudo, devemos lançar o olhar para as sociedades distópicas, habitualmente controladas por megacorporações, um outro dos cenários dilectos de Dick, e do qual nos ocuparemos em seguida.

⁴³ Ainda que 1971 seja muitas vezes indicado como a sua data de nascimento, pois foi nesse ano que se tornou necessária a adopção de um símbolo (que seria o «@») para denotar, além do remetente, a máquina de onde a mensagem era originada.

⁴⁴ Seria injusto, contudo, nomear exclusivamente a Philip K. Dick como fonte de inspiração para a ideia de ciberespaço. «Waldo», de Robert Heinlein (publicado em 1942), alude à manipulação à distância, ou telepresença, e «The Girl who was Plugged in», de James Tiptree, Jr. (de 1973), são também importantíssimas referências, para nos ficarmos por dois exemplos.

Camp Concentration

«“I revolted”, said the doctor, “without knowing it. People can say anything they want on Earth, and they can print up to twenty copies of anything they need to print, but beyond that it’s mass communications. Against the law. When the Rediscovery of Man came, they gave me the Spanish language to work on. I used a lot of research to get out *La Prensa*. Jokes, dialogues, imaginary advertisements, reports of what had happened on the ancient world. But then I got a bright idea. I went down to Earthport and got the news from incoming ships. What was happening here. What was happening there. You have no idea, Rod, how interesting mankind is! And the things we do... so strange, so comical, so pitiable.»

Cordwainer Smith, *Norstrilia*¹

CONTAR A HISTÓRIA «LONGA» da literatura de ficção científica obriga – e assim o fizemos num dos capítulos introdutórios – a que se assinale o parentesco entre este género e a literatura utópica. Mas, como é próprio de tudo aquilo que evolui, cada um dos géneros autonomizou-se daqueles de onde brotou e, na medida em que, ao contrário dos organismos biológicos, a literatura não possui nenhum ADN no qual esteja codificada a sua informação genética, até mesmo os traços que inicialmente possuíram em comum com os seus

¹ Smith, 1964-68, p. 124.

«antecessores» podem ser por vezes postos de parte². Ou, como é o caso em apreço, podem mesmo surgir invertidos.

Expliquemo-nos melhor. Se do ponto de vista dos acontecimentos históricos o século XX foi já caracterizado, pelo historiador Eric Hobsbawm, como «a era dos extremos», do ponto de vista da literatura mais politicamente *engagé* deve sê-lo como «a era das distopias». A «troca de sinal» desta forma de literatura, de positivo para negativo, pode muito bem ser anterior ao século – a invenção do termo costuma ser atribuída a John Stuart Mill e a Jeremy Bentham, este último preferindo a forma alternativa «cacotopia» –, mas é com ele que a literatura começa a assumir um tom pessimista³. Em 1908, *The Iron Heel*, de Jack London; em 1909, o conto (repleto de elementos que viriam a ser típicos da ficção científica) «The Machine Stops», de E. M. Forster; e depois da I Guerra Mundial e da emergência do primeiro Estado

² O que pode também ser resultado da já mencionada ignorância (vagamente) deliberada – por parte de alguma crítica literária – relativamente à produção do género, que apesar de tudo continua a ser uma fonte de literatura utópica. Recorda-o assim Merrit Abrash no artigo «Robert Silverberg's *The World Inside*»: «The failure of science fiction novels to break into the ranks of widely studied utopian visions is interesting. Of course Ray Bradbury's *Fahrenheit 451* and Ursula K. LeGuin's *The Dispossessed* have gained extensive recognition, but considering the natural proclivity of science fiction writers to deal with exotic civilizations at various moves of time and space, it is clear that *connoisseurs of utopia dismiss the overwhelming proportion of science fiction output*. [...] The bedrock of science fiction, as of mysteries, westerns and other genres, is action rather than reflection. The story is the *sine qua non*, not to be interfered with or slowed down by the ideas. Serious utopian literature, however, reverses the relationship: ideas are what count, and the story is meant to lend point to the ideas and not to distract from them. [...] The near-absence of overlap between science fiction and utopian literature is attributable not to writers' skills or profundity, but to their priorities.» (Abrash, 1983b, p. 226, ênfase nossa)

³ Talvez nem possa ser de outra maneira. Entre a literatura utópica e a literatura distópica, a distância é exactamente a mesma que vai da crença iluminista na «Razão» como emancipadora da essência do humano às múltiplas manifestações do incumprimento deste postulado, que, por mais que tivessem eclodido praticamente em simultâneo, se agravaram no século XX. Ao nível da reflexão teórica, quase todos reconhecem essa crise; todavia os diagnósticos oscilam entre a busca de melhor – se não mais – racionalismo, ao estilo de Habermas, e a descrença em qualquer forma de racionalismo. De modo análogo, como nos recorda M. Keith Booker na introdução ao seu *The Dystopian Impulse in Modern Literature*, «science has been linked to utopian thinking since the very beginnings of modern science in the seventeenth century» (Booker, 1994, p. 5), acrescentando mais adiante que «if there has been a general drift toward emphasis on the dystopian pole in recent theory and criticism, such a trend seems even more clear in twentieth-century fictional depictions of alternative societies. [...] In the imagination of the modern skeptic, in short, it is much easier to visualize nightmares than dreams of the future.» (*idem*, pp. 15-16)

fundado em princípios utópicos, o soviético, os títulos começam a multiplicar-se, muitos deles – como *My*, de Zamyatin, *Brave New World*, de Huxley, e 1984, de Orwell – depressa atingindo o estatuto de clássicos. Quase invariavelmente, ao contrário das primeiras utopias que faziam deslocar os respectivos cenários para locais imaginários *no espaço* (como aliás o deixa transparecer a etimologia), as distopias quiseram retratar sociedades mais ou menos distantes de nós *no tempo*⁴ e, dado que essa projecção temporal é indissociável de uma extrapolação das tendências políticas, económicas e – importantíssimo – tecnológicas da sociedade no momento da escrita⁵, classificar uma obra literária distópica que encaixe nestes critérios implica aceitá-la também como sendo de ficção científica, pelo menos no sentido mais lato⁶. E mesmo que se queira fazer distinções mais finas entre cada um destes modos ou géneros literários, caracterizando por exemplo *Brave New World* como distopia e *Solar Lottery* como «mera» novela de ficção científica, é impossível não reconhecer que partilham diversos traços entre si. Ficção científica e distopias têm, desde há quase um século, palmilhado os mesmos caminhos⁷.

⁴ Cf. o capítulo 2.1. deste trabalho, intitulado «Childhood's End».

⁵ Caso contrário, se se tratasse de uma mera fantasia, como poderiam retirar-se interpretações políticas? De certa forma, estas distopias seguem a conhecida fórmula de Robert Heinlein: «If this goes on...».

⁶ Num interessantíssimo artigo, «Utopia and Science Fiction», Raymond Williams estabelece uma classificação na qual procura demonstrar que a ficção científica *propriamente dita* é apenas um dos casos da literatura utópica e distópica (no sentido lato). Em quatro modalidades possíveis de «céu» ou «inferno» – o que existe por si, o que resulta de uma alteração alheia ao homem, o que resulta de uma transformação desejada e o que resulta de uma transformação tecnológica –, apenas a última equivale à ficção científica. Mas nessa mesma classificação, também só o terceiro caso corresponde a utopias ou distopias (no sentido restrito). A argumentação de Williams parece portanto obrigar a uma conclusão inversa da nossa, mas a perspectiva muda se tomarmos, em vez dessa primeira categorização, o seu artigo na totalidade, pois no final deste – num sentido afinal próximo do nosso – alega que a tendência da literatura no século XX, apesar de algumas notáveis excepções, foi a de abandonar as três modalidades iniciais (algumas delas já eram residuais mesmo no século anterior) em benefício da quarta. Cf. Williams, 1979.

⁷ O que pode em boa parte explicar-se por uma afinidade quase estrutural entre ambas as formas de literatura, por exemplo quando se compara entre a ficção utópica e a distópica, como o recorda M. Keith Booker num texto a que já aludimos: «the treatment of imaginary societies in the best dystopian fiction is always highly relevant more or less directly to specific “realworld” societies and issues. As Andrew Ross usefully puts it, utopianism is based on a

Não importa pois estabelecer quaisquer hierarquias quanto à maior importância de um ou outro. Algumas distopias cuja origem não é a «*genre SF*» – e que portanto conseguem evitar o estigma que daí decorreria – beneficiam de maior prestígio a nível literário e mais facilmente foram admitidas no cânone; em contrapartida, a SF apresenta uma maior variedade de temas e de recursos, a ponto de poder considerar-se, nesta outra perspectiva, que a distopia é apenas um dos seus subgéneros ou subtemas, por mais que os tons cinzentos desta se tenham tornado os favoritos quando os autores de ficção científica procuram colorir os cenários das suas narrativas.

Assim aparenta ter ocorrido – de forma quase esmagadora – com Philip K. Dick. As distopias assombram praticamente toda a sua obra: alguns contos não chegam a mostrar cenários distópicos porque a sua curta extensão não se coaduna com nada que possa dispersar a leitura da intriga central, mas logo que esta aumenta aqueles logo se impõem. É inclusive natural que se hesite em considerar a distopia como um dos *temas* presentes na obra de K. Dick – pelo menos da mesma forma que o *alien* (que discutimos nos capítulos anteriores) ou os *robots* e andróides (que dissecaremos adiante) –, dado que, na sua omnipresença, parece conjugar-se com qualquer deles, dificilmente sendo identificada como traço autónomo. Ora, justamente porque é uma constante, seria insensato descurar o modo como vai sendo apresentada ao longo da obra: importa saber, nomeadamente, se outros temas a acompanham (e se estes se vão sucedendo como «períodos» definidos ou de modo mais aleatório), se as sociedades distópicas são similares de novela para novela ou se o autor vai testando diferentes modos de organização (e repressão) social. Até mesmo a afirmação segundo a qual as distopias são quase uma invariante

critique of the “definitions of the present”, while dystopian thinking relies on a critique of perceived “deficiencies in the future” [...] Indeed, dystopian fictions are typically set in places or times far distant from the author’s own.» (Booker, 1994, p. 19)

na obra de Dick tem de ser posta à prova⁸: terá o autor dado uma relevância maior à descrição das sociedades (distópicas ou outras) em determinada fase da carreira quando noutras estas recuam para mero cenário, como vimos acontecer com os temas ligados à conquista espacial e ao *alien*?

Deveríamos aliás começar por responder a esta última questão. Esquecendo por um momento a ficção mais curta⁹ (e, obviamente, as novelas *mainstream*), observamos que as obras os anos 50 são intermitentemente distópicas. *Solar Lottery* é sem qualquer lugar para dúvidas uma distopia – a premissa fundamental da narrativa é a de uma sociedade em que muitos dos princípios pelos quais nos regemos decaíram (ou, pelo contrário, chegaram ao paroxismo¹⁰) e que por isso deram lugar a uma situação nefasta pelos nossos parâmetros. Outras distopias surgem em *The World Jones Made* (inesperadamente, numa sociedade cuja doutrina é o «relativismo») *The Man who Japed* (conservadorismo moral aliado à propaganda), em *Dr. Futurity* (racismo invertido e eugenia) e *Vulcan's Hammer*¹¹ (a máquina substitui o

⁸ Pensamos muito especificamente na seguinte passagem de *The Novels of Philip K. Dick*, a tese de Kim Stanley Robinson: «Some elements form the background or setting against which the action takes place, while other elements are part of the foreground action. A dystopia is an element of the former sort, and it is the most common element in all of Dick's work. When those works that have utopian aspects to them, *The Man in the High Castle* and *Dr. Bloodmoney*, take place in worlds where nuclear war is imminent or has actually occurred, so there is still something of the dystopia in them.» (Robinson, 1982-84, p. 27, ênfase nossa).

⁹ Não porque os contos e as *novelettes* sejam irrelevantes, mas tão-só porque é mais difícil seguir a evolução de quase 170 títulos no total (dos quais muitos terão sido escritos ao sabor de exigências de mercado, já para não falar na desproporção entre a escrita de contos nos anos 50 e todas as outras décadas) do que tomar desse universo e no caso deste tema apenas os que correspondem a obras de maior extensão – por um lado porque mais reflectidas, por outro porque foram sendo produzidas a intervalos mais regulares.

¹⁰ Repetimos parte de uma passagem anteriormente citada de *Solar Lottery*, que é auto-explicativa no que respeita à decadência: «The disintegration of the social and economic system had been slow, gradual and profound. It went so deep that people lost faith in natural law itself. Nothing seemed stable or fixed; the universe was a sliding flux. [...] Statistical prediction became popular ... the very concept of cause and effect died out. People lost faith in the belief that they could control their environment; all that remained was probable sequence: good odds in a universe of random chance.» (Dick, 1954c, p. 20) Se algo ascendeu nesta sociedade – e de que a passagem não dá conta – foram as megacorporações que aí têm um poder tão grande quanto o político; melhor, que se substituem a ele, como de resto é comum em Dick.

¹¹ Ainda que *Vulcan's Hammer*, na versão Ace Double que entretanto se tornou a canónica, tenha sido terminado em 1960, a sua primeira encarnação foi publicada em 1956 na revista

homem na tarefa de governar). Em contrapartida, em *The Cosmic Puppets* o elemento distópico está confinado ao pequeno vilarejo onde Ted Barton nasceu, e em *Eye in the Sky* às mentes desequilibradas de algumas personagens¹².

Time Out of Joint é o caso mais singular de tudo o que produziu nesta década, pois só a cerca de quatro quintos da novela somos confrontados com o facto de que a Terra está em guerra com a Lua, cujos colonos reivindicam a independência. Até aí, pensamos que as personagens vivem nos anos 50 – apesar das estranhas incongruências com os factos históricos, não há pistas suficientes para que os anacronismos constituam uma evidência definitiva de que não se trata de uma liberdade narrativa e, tal como à personagem principal, a verdade vai-nos sendo progressivamente desvendada. Quando finalmente possuímos um retrato completo, a distopia impõe-se, mesmo que não sem alguma ambiguidade, pois esta não é dirigida para os seus cidadãos e apenas para os «lunáticos» – os colonos na Lua que reivindicam a independência – e, *a fortiori*, para o mundo artificial construído para Ragle Gumm.

Já os anos 60 começam com uma flagrante (e em certo sentido clássica) distopia, o cenário alternativo em que a Alemanha venceu a II Guerra Mundial em *The Man in the High Castle*. Por mais que na costa Oeste – ou os «Pacific States of America» –, onde tem lugar quase toda a acção, se trate de uma distopia muito mitigada pela governação mais tolerante dos japoneses¹³, o domínio alemão que enquadra a narrativa traduz-se num ambiente repressivo que é nalguns locais, como África, o prolongamento lógico dos

Future, tendo sido escrita entre 1953 e 1954. É portanto, nesta perspectiva, contemporânea das primeiras novelas *The Cosmic Puppets* e de *Solar Lottery*.

¹² Podemos aliás considerar que esta novela mostra como é fácil cair-se em distopias (mais concretamente, em tiranias dos mais diversos tipos) logo que um indivíduo adquire algum tipo de domínio sobre outros: o poder corrompe ou, para usar conceitos dilectos de K. Dick que reaparecerão noutro capítulo, o *idios kosmos* não deve substituir-se ao *koinos kosmos*.

¹³ E na «zona tampão» das Montanhas Rochosas parece também respirar-se alguma liberdade. É aliás aí que vive Hawtorne Abendsen, o autor de *The Grasshopper lies Heavy* e «homem no castelo alto», num ambiente bastante suburbano e familiar.

campos de concentração, e noutros, como em toda a área que vai da costa Leste americana às Montanhas Rochosas, a típica ditadura militar. *We can Build You*, o seguinte na sequência cronológica, não é uma distopia, e sim um drama psicológico, mas *Martian Time-Slip*, *Dr. Bloodmoney* e *The Game Players of Titan* retomam, e em crescendo, as visões negativas de uma sociedade futura. Em *Martian Time-Slip* a distopia está ainda em germen ainda que, como um espectro, assombre a novela na sua totalidade: Marte parece não ser mais do que um prolongamento da Terra, mas os interesses económicos – em particular a especulação imobiliária (pois Marte é terreno ainda virgem a povoar) e a distribuição de água (devido à sua escassez) – estão a pouco e pouco a conduzir o planeta a uma situação desoladora que só Manfred Steiner, a criança autista que consegue ver o futuro, vislumbra. *Dr. Bloodmoney* mostra a passagem de uma breve distopia (que começa com a catástrofe nuclear) à possibilidade de uma utopia, ainda que de tipo pastoral, e *The Game Players of Titan*, como que continuando uma espécie de exploração dos lugares comuns do género que encetara na década anterior – cf. as variantes das distopias inventariadas acima – retrata a Terra a viver uma *pax romana* depois de derrotada por extraterrestres.

Até ao final da década, os cenários declaradamente distópicos dão lugar a outros em que esta componente desaparece ou recua para um *background* não muito relevante para o desenrolar da narrativa. No primeiro caso, ganham uma acutilância que antes só havia sido alcançada com *Solar Lottery*; no segundo assiste-se à consolidação do que hoje é considerado o típico ambiente dickiano: as sociedades em que o poder económico tomou de assalto o poder político que, por sua vez, e de modo mais ou menos hábil, tenta disfarçar a sua real impotência. Temos assim *The Simulacra* (de certa forma a mais distópica das novelas de Dick, como à frente tentaremos mostrar) a representar o primeiro grupo de novelas, mas até *The Penultimate Truth*, a outra grande distopia que escreveu nos anos 60, teve antes de completar *Now*

*Wait for Last Year*¹⁴, *Clans of the Alphane Moon*¹⁵, *The Crack in Space*, *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* e *The Zap Gun*, qualquer delas com a sua dose de distopia, quase todas centradas sobre a questão do poder, político ou equivalente, mas nenhuma a ponto de fazer da distopia o motor da narrativa. Continuando a década, esta diluição do distópico mantém-se, mas o «grau de concentração» deixa ainda perceber a sua presença – recorde-se, por exemplo, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* e *Ubik*.

Os anos 70 (e 80) são – talvez devido a essa cada vez mais subtil integração dos elementos distópicos na intriga – muito mais difíceis de caracterizar. A distopia vem ao de cima em *Flow my Tears, the Policeman Said* e *Dies Irae*, recua de novo em *A Scanner Darkly* (apesar da ideia sinistra de que os produtores da droga «Substance D» são os centros de desintoxicação que reprogramam as personalidades dos viciados para os usarem como mão de obra gratuita nas plantações), mas o caso mais revelador do modo como Philip K. Dick passou a encarar este tema é o de *Radio Free Albemuth*. Se esta novela tivesse sido publicada ainda em vida, mesmo que com as alterações que lhe terão sido sugeridas pelo editor, teria sido uma das mais significativas distopias de toda a sua obra. Contudo, em vez dessas alterações, K. Dick reescreveu toda a novela de raiz como *VALIS*, transpondo os elementos para situações narrativas tão distintas que alguns pontos em comum chegam a passar despercebidos a uma primeira leitura. *Radio Free Albemuth* coloca a tónica numa conspiração política; *VALIS* na teologia e na mente da personagem de Horselover Fat. Tendo em conta que a série de experiências místicas de Dick em Fevereiro e Março de 1974 influenciaram tudo o que

¹⁴ Que só em parte pode ser lida como distopia pois, ao contrário do que é mais comum nestas, o governador Gino Molinari sente que cai sobre si o peso de evitar que as liberdades na Terra sejam ameaçadas por uma guerra em que participa apenas por compromissos diplomáticos.

¹⁵ Hesitamos também em chamar distópico ao regime aí retratado, apesar de este enviar os pacientes mentais para uma colónia noutra planeta, o que torna abusivo chamar-lhe democracia. E quanto à Lua de Alfa onde os «loucos» conseguiram organizar-se numa estranha sociedade de castas, a suposta distopia só o é enquanto sátira.

escreveu daí em diante – é prova disso o manuscrito que atingira quase 8000 páginas quando faleceu oito anos depois –, é bem provável que, depois da parcial rejeição do editor, tivesse tomado consciência de que em *Radio Free Albemuth* a teologia surge subordinada à política, o contrário do que fará na versão posterior e que, possivelmente, era também o oposto das suas intenções. Ter publicado *Radio Free Albemuth* tal como nos chegou seria também, como se tornará claro num outro capítulo, inverter a tendência da sua escrita que cada vez mais – mesmo antes da experiência 2-3-74 – abraçava o tema da religião.

Podemos então abordar a temática da distopia em Philip K. Dick segundo duas perspectivas: enquanto tema omnipresente na sua obra e enquanto tema que domina durante um período. Entre ambas não há incompatibilidade, e sim complementaridade. Em parte porque a distopia é tão afim à ficção científica que seria inevitável reconhecer a sua presença no que Dick escreveu, tal como é quase inevitável que o mesmo aconteça nalguma medida com qualquer escritor do género¹⁶. Mas acreditamos que também em parte – a parte mais relevante, diríamos – porque os ambientes distópicos são aqueles que Dick mais bem retratou: a afinidade, no seu caso, não se verifica meramente ao nível do género em que trabalhou, e sim da idiossincrasia. Seja como for – e com isto deixamos para trás a primeira perspectiva – não pode deixar de ser notado que um pequeno mas

¹⁶ A explicação de Eric S. Rabkin para este fenómeno da literatura no século XX (e que mencionámos logo no início do capítulo) é digna de nota pelo seu quê de freudismo. A tecnologia equivale a uma perda de inocência análoga à entrada na idade adulta, pelo que «Often the utopian world is a pastoral on by virtue of the exclusion of technology, as we see in the Savage Reservation of *Brave New World*, the satiric Luddite paradise of *Erewhon*, or the ambiguous upperworld of perfectly asexual and transcendent minds riding in perfect pre-fab bodies in William Hjortsberg's *Gray Matters* (1971). This garden of our past serves as an appealing fictional indulgence of a normal nostalgia for that pre-sexual time when we were protected and provided for [...]. Conversely, we often recognize dystopias for what they are by virtue of their anti-pastoral, post-Lapsarian nature.» (Rabkin, 1983, pp. 3-4) O que talvez permita também explicar por que é muito mais fácil reconhecer uma distopia, enquanto as utopias permitem quase sempre uma leitura ambígua, ou mesmo distópica: «Whether in works of hope or works of warning, whether in works primarily fiction or works primarily blueprint, writers revert again and again to the old place, the lost Garden, our atavistic hope and home. But there is trouble in paradise, and that trouble is sex.» (*idem*, p. 4).

significativo conjunto de títulos, que surgem a intervalos algo descontínuos entre a segunda metade da década de 50 e a primeira da de 60 (com instâncias ainda mais esporádicas antes e depois deste período) trazem o tema da distopia política para o primeiro plano. Para eles nos voltaremos agora.

Começamos pelo que escreveu na década de 50, período em que, como verificámos acima, Dick parece ter deliberadamente percorrido, uma a uma, as formas de distopia tecnológica mais comuns ao género da SF¹⁷. Repetimos: sistemas em que a política foi substituída por um princípio «liberto» da intervenção humana (*Solar Lottery* e *Vulcan's Hammer*), por princípios morais (*The Man who Japed*) ou tão-só raciais (*Dr. Futurity*), e pela aparente ausência de princípios¹⁸ (*The World Jones Made*). Ainda que possa parecer inadequado, o meio mais expedito para que comecemos a compreender a relevância das distopias na obra de Philip K. Dick é o de tomar conjuntamente esses cinco títulos; acreditamos que a variedade de sistemas sociais que concebeu, longe de nos dispersar, permitirá pelo contrário reconhecer um conjunto de traços comuns que guiarão a leitura do que escreveu em datas posteriores.

Um precioso auxílio vem do artigo de Darko Suvin publicado na *Science-Fiction Studies (SFS)* número 5, «P. K. Dick's Opus: Artifice as Refuge and World-View». Neste – convém não esquecer que Suvin é adepto do marxismo enquanto método de análise literária, corrente de interpretação de resto dominante nesta fase da *SFS* – surge uma primeira formulação da oposição que Kim Stanley Robinson fará anos mais tarde entre o «*little protagonist*» e o «*big protagonist*». Suvin prefere referir-se à clara polarização entre personagens que pertencem – tanto económica quanto politicamente – a um

¹⁷ Na trilogia «Three Californias», Kim Stanley Robinson, que mencionámos acima, presta uma homenagem a Dick explorando também uma espécie de combinatória das distopias e/ou utopias possíveis numa sociedade futura: em *The Gold Coast* temos o triunfo do capital e da tecnologia que povoa tantas novelas de Dick; em *The Wild Shore* o típico cenário pós-apocalíptico; em *The Pacific Edge* uma pastoral à la *Dr. Bloodmoney*, que é aliás uma das suas novelas predilectas (cf. Robinson, 1982-84, pp. 77-78).

¹⁸ Excepto os «meta-princípios» que regem essa mesma ausência.

«*lower level*» e as que pertencem a um «*upper level*»¹⁹. Passemos a palavra a Darko Suvin:

«In order to illuminate the development of Dick's story-telling, I shall follow his use of characters as *narrative foci* and as indicators of *upper and lower social classes or power statuses*.» (Suvin, 1975b, p. 9)

De modo geral, entre as personagens destes dois níveis o contacto é mínimo, excepto no que respeita ao protagonista que, invariavelmente vindo do «*lower level*», é levado por alguma peripécia a servir de elemento de ligação com o «*upper level*». Algumas ilustrações deste «impulsionador narrativo» são flagrantes, começando desde logo com *Solar Lottery* (Ted Benteley despede-se do seu emprego e oferece-se para trabalhar para o *quizmaster*), mas repetindo-se em novelas mais tardias como *Martian Time-Slip* e *Now Wait for Last Year* (Jack Bohlen e Eric Sweetscent são recomendados para trabalhar com Arnie Kott e Gino Molinari, respectivamente ²⁰). A existência de dois níveis praticamente isolados entre si é uma primeira pista para detectar a unidade que se esconde sob uma tão grande diversidade de cenários nas «*early novels*» de K. Dick, e que aponta para a sua preferência por sociedades tanto ou mais estratificadas do que a nossa. Uma segunda pista, também sugerida pelo artigo de Suvin: as referências, mais ou menos explícitas, a uma «*German connection*» – leia-se, à realidade do totalitarismo nazi, ainda recente pois estava-se em pleno período de pós-Guerra quando Dick começou a publicar. De novo nas palavras de Suvin:

¹⁹ No caso de *The Man in the High Castle* há ainda um «*middle level*», constituído pelas personagens que são «colaboracionistas» do regime, tendo por isso feito uma pequena ascensão do «*lower level*». Também *The Simulacra*, ainda que não referido por Suvin, obedece a este esquema alternativo: Maury Frauentzimmer e Richard Kongrosian são as personagens que cabem neste nível intermédio.

²⁰ Note-se que esta oposição entre «*lower*» e «*upper level*» tem de ser algo relativizada: em *Now Wait for Last Year*, por exemplo, Eric Sweetscent é um prestigiado cirurgião especializado no transplante de órgãos artificiais. Em todo o caso, isto é, independentemente do estatuto social do protagonista, há um fosso relativamente ao «*upper level*».

«[As obras do início dos anos 60 são] the first culmination of the Germanic-paranoia-turning-fascist theme which has been haunting Dick as no other American SF writer (with the possible exception of Kurt Vonnegut) since “The Variable Man” with its Security Commissioner Reinhardt, and the seminal *Man Who Japed* with its German-American Big Brother in the person of Major Jules Streiter, founder of the Moral Reclamation movement. The naming of this shadowy King anti-Utopos is an excellent example for Dick’s ideological onomastics: it compounds allusions to the names and doctrines of Moral Rearmament’s Buchman, Social Credit’s Major Douglas, and the fanatic Nazi racist Julius Streicher. The liberalism of even the seemingly most hard-nosed dystopian Sf in the American 1940’s-50’s, with its illusions of Back to the Spirit of 1776, pales into insignificance beside Dick’s pervasive, intimate and astoundingly rich understanding of the affinities between German and American fascism, born of the same social classes of big speculators and small shopkeepers.» (*idem*, p. 13)²¹

E – terceira pista – as novelas *mainstream*. É preciso não esquecer que, nesta década de 50, o padrão de escrita de Philip K. Dick começou por alternar entre as *short stories* e outra ficção curta (toda ela de SF ou em casos pontuais, de *fantasy*) e as novelas *mainstream* de grande fôlego. Mesmo quando começa a investir em *novelettes* e *novels* de género, não abandona a aspiração a publicar obras realistas, algo que aliás se intensifica na segunda metade da década, quando é a ficção científica a ser posta de parte. O que narram então essas novelas que possa ser relevante para o tema agora em discussão? Invariavelmente, trata-se de pequenos-grandes dramas domésticos, algo à primeira vista sem qualquer ligação com as distopias políticas; mas não só encontramos retratos bastante negros – diríamos mesmo

²¹ Há pelo menos uma excepção, mas uma excepção que nos é ocultada até ao fim de *The Unteleported Man*, a não ser para quem esteja mais atento a essa mesma ressonância dos nomes das personagens: «[A visão distópica de Dick] finally leads to a German takeover of the Western world by means of their industries and androids in *The Simulacra*, and of the whole planet through the UN in *The Unteleported Man*. In this last novel, the revelation that UN boss Horst Bertold (whose name and final revelatory plea are derived from Bertolt Brecht, the anti-fascist German whose name would be most familiar to the music and drama lover Dick) is a “good” German, on the same side of the political fence as the hounded little man Rachmael ben Applebaum, effects a reconciliation of powerful German and powerless Jew.» (Suvin, 1975b, p. 13) Mas esta última novela foi escrita em 1964, e por ora estamos ainda a olhar para a sua produção dos anos 50.

distópicos no interior do universo familiar – de relações entre casais e/ou entre vizinhos²² como também, mesmo que de modo menos regular, entre patrão e empregado. A visão amarga da América (mais concretamente duma América «WASP») que nessas novelas surge restrita à escala da casa ou quando muito da pequena comunidade é, quando se colocam as lentes adequadas, no essencial a mesma que nas obras de ficção científica se expande a um nível nacional ou, no limite, mundial. Esta capacidade de mudar de escala sem perder de vista os dramas mais caseiros, que nem por isso desaparecem na sua SF, é aliás uma das razões para preferi-la aos títulos *mainstream*, como o assinala Bruce Gillespie no artigo «The Non-Science Fiction Novels of Philip K. Dick». O termo de comparação é aí *Time out of Joint*, mas qualquer outra novela de ficção científica encaixa na descrição:

«What we find in *Time out of Joint* is that the bits and pieces of a science fiction superstructure, which gradually invade Ragle Gumm's consciousness, are actually more autobiographical, more real to the author than the accurately drawn worlds he presents in the non-sf novels. It is for this reason that the non-sf novels fail, not because of any intrinsic demerits. [...] In the end, they [as novelas *mainstream*] failed to sell because in them Dick was constantly pulling back from what he really wanted to say. [...] the non-sf novels have little of the melodramatic flourishes that threaten to destroy so many of the sf novels. But having learned his craft, of showing the underlying reality of things through surface appearances, Dick [...] could tell his own truth.» (Gillespie, 1990, citado a partir de fonte *online*)

Repetindo a ideia, mas com um grau maior de detalhe, pode dizer-se que enquanto as novelas *mainstream* são «prosaicas» (no sentido em que o que significam coincide praticamente com aquilo que se lê à superfície), os títulos

²² A obra maior da sua produção *mainstream* é, sem lugar para dúvidas, *Confessions of a Crap Artist*, que, apesar de ter sido a única publicada ainda em vida, só chegou a público dezasseis anos depois de ter sido completada, ou seja, em 1975. Ambos os tipos de relação surgem na novela: entre o casal Fay e Charley Hume e entre estes e o casal de vizinhos Gwen e Nat Anteil. Cf. ainda, para a questão da família em Philip K. Dick, os capítulos «Mired in the Sex War: Dick's Realist Novels of the Fifties» e «The Short Stories: Philip K. Dick and the Nuclear Family», em *Philip K. Dick: Exhilaration and Terror of the Postmodern*, de Christopher Palmer (Palmer, 2003, pp. 67-84 e 85-108).

SF são «metafóricos», se não mesmo ocasionalmente alegóricos; onde aquelas são incapazes de mostrar para além do presente, estes projectam-no no futuro mas conseguindo evitar essa forma de alienação (que diríamos o perigo de muita ficção científica e de ainda mais *fantasy*) que consiste em privar o universo narrativo de qualquer ligação à realidade factual comum ao escritor e ao leitor. E, para que possamos retomar a nossa argumentação, os universos ficcionais da sua produção realista são indiferenciadamente semelhantes entre si – e semelhantes à América desse período²³ –, enquanto o que produziu dentro do género da SF é, pelo contrário, exuberante.

Acreditamos que uma tal profusão de cenários distópicos tão distintos entre si – não é necessário voltar a mencioná-los – resulta acima de tudo de este ser o chamado «período de aprendizagem» de Dick. Tal não quer dizer que não tenha já concretizado uma voz própria (embora seja verdade que aí se encontra a maior quantidade de obras incaracterísticas); todavia, pelo simples facto de ter de lutar pelo reconhecimento (e pela compra por parte dos editores daquilo que produz) num mercado com um conjunto muito bem definido de convenções temáticas e narrativas, compreende-se que K. Dick tenha procurado testar as suas capacidades com o maior número possível dessas convenções. A maior desvantagem desta inconstância, onde computadores e *robots* como ameaça se sucedem aos paradoxos no tempo, ou em que os governos totalitários dão a vez aos *aliens*, é a dificuldade em perceber o que nela é invariante: uma crítica velada a um conjunto de tendências políticas e sociais latentes no pós-Guerra.

É aí que se torna útil a distinção, mencionada acima, entre o «*upper level*» e ou «*lower level*» das personagens. Regressando a Darko Suvin:

²³ Ainda que sejam – ou *talvez por serem* – tão explícitas no seu retrato da realidade que exibem até mesmo os seus tabus. Andrew Butler argumenta neste sentido, quando afirma que uma das razões para ter sido recusada a publicação das novelas *mainstream* de Dick é o facto de em quase todas surgirem referências a métodos contraceptivos, a relações inter-raciais, etc. Cf. Butler, 2000a, pp. 23, 26, 27, 29 e 31, bem como a entrevista que deu a Frank Bertrand (Butler, 2000c).

«From Dick's earliest writings, aggressiveness is identified not only with militarism but also with commercialism (as in "Nanny"), and villainy with either totalitarian or capitalist rulers (as in "A Present for Pat" [...]). Opposed to the unscrupulous tycoons and other bigwigs (Verrick in *Solar Lottery*, the terrifying roster of Führer candidates in *M[an in the] H[igh] C[astle]*, Leo Bohlen and Arnie Kott in *M[artian] T[ime-]S[lip]*, Leo Bulero and Palmer Eldritch in *3 S[tigmata of] P[almer] E[ldritch]*, the Yancy Men in *The Penultimate Truth*, etc.) are the little people. The two ends of the politico-economic and power scale relate as "havenots" to "titans" [...] but also as creators to destroyers.» (Suvin, 1975, p. 16)

Pouco importa que as ilustrações de Suvin provenham preferencialmente das obras da década seguinte. Tal não faz mais do que provar o que acabámos de afirmar, isto é, que K. Dick já possuía uma «agenda» (usamos o termo no seu sentido anglo-saxónico); apenas o modo de enformá-la numa narrativa variava, e mesmo estas variações foram estabilizando à medida que a sua escrita evoluiu. Era aliás uma agenda que partilhava com outros escritores de ficção científica, que tentavam à sua maneira denunciar os excessos do mccarthyismo e as tendências antidemocráticas de médio e longo prazo que dele derivavam, como certa vez o afirmou um outro escritor de SF, Frederik Pohl:

«[...] that miserable decade we look back as the era of McCarthyism [...] at a time when presidents and newspaper editors were running for shelter, about the only people speaking up openly to tell it like it was were Edward R. Murrow, one or two senators, and just about every science fiction writer alive.» (Frederik Pohl, *Extrapolation*, n.º 10, Maio de 1969, cit. in Carter, 1977, pp. 140-141)

Mesmo dando o devido desconto a Pohl – por cada escritor de ficção científica contra o sistema, quantos Robert Heinlein pululavam neste subcampo literário? –, Dick é sem dúvida um desses escritores. Eis o que disso tem a dizer Carlo Pagetti no artigo «Dick and Meta-SF», também na *Science-Fiction Studies* número 5:

«The time is 1953, when anticommunist frenzy – fed by ambitious young political adventurers, among whom the future president Nixon – had overwhelmed the United States. Dick will react to this neo-Puritan climate, displaying the same civil commitment as the best “social science fiction”, in *The Man Who Japed* and especially in that gem of SF stories, *Eye in the Sky* – a pretext to ridicule the neurosis of American society in the 50’s, but at the same time a reaffirmation of that relativistic vision of reality which was becoming ever more central to Dick’s fiction. [...]

Dick’s fiction in the 50’s moves along the double track of civil commitment and metaphysical representation of the struggle for power and of a destiny that transcends the will even of the most powerful of men.» (Pagetti, 1975, p. 25)²⁴

Em praticamente todas as novelas dessa década é então retratada a luta desigual entre os pequenos David, os «*little protagonists*», e o Golias que é o sistema ou os seus representantes. Ao sabor das narrativas, estes pequenos protagonistas são algumas vezes bem-sucedidos (Ted Benteley em *Solar Lottery*, Allen Purcell em *The Man who Japed*), noutras distanciam-se da sua anterior ligação ao sistema (Doug Cussick em *The World Jones Made*), noutras ainda a luta contra este começa quando a narrativa termina (Ragle Gumm em *Time Out of Joint*). A forma exterior destes regimes políticos pode variar, mas no seu âmago assemelham-se, na medida em que coarctam alguma liberdade do indivíduo. Quando a tónica é colocada numa hegemonia económica, é destacado o mercantilismo que invadiu até os mais pequenos aspectos da vida (nesse sentido, note-se o quanto os electrodomésticos operados por moedas em *Ubik*, escrito já a meio dos anos 60, constituem uma versão actualizada da relação quase feudal entre as grandes corporações e respectivos empregados em *Solar Lottery*); quando o regime é uma forma de conservadorismo

²⁴ Façamos contudo a ressalva de que Pagetti não tem em conta exclusivamente esta dimensão política da ficção de Dick – e se acaso este capítulo der essa impressão, nos que se seguem procuraremos desfazê-la. É o que Pagetti faz também na passagem que omitimos acima: «In so doing, Dick was partly abandoning the objectives of “social science fiction”. In Dick, in fact, criticism of American society does not presuppose the faith that after all evil can be exorcised. His pessimism is not only social, but concerns itself with all of man’s existence. Though always based on an analysis of American reality, it is metaphysical and existential.» (Pagetti, 1975, p. 25)

moralizante, é a liberdade de expressão das personagens que surge posta em causa (no exemplo mais óbvio da «Moral Reclamation», em *The Man who Japed*, tanto quanto no aparentemente contraditório do «Relativismo», em *The World Jones Made*²⁵); quando o mundo é regido por alguma forma de automatismo tecnológico em vez da política à medida do humano²⁶, vem para primeiro plano a ameaça de que também as personagens se desumanizem (*Dr. Futurity* e *Vulcan's Hammer*, ainda que exemplares daquilo que de mais fraco Dick escreveu, merecem ser parcialmente reabilitados à luz desta grelha interpretativa). Contudo, por entre tantas variações, é a realidade americana que constantemente se assoma, ou antes, aquilo em que a realidade americana se está a tornar. «If this goes on...»

Entre as distopias retratadas por Dick nos anos 50 e as da década que se seguiu há então pelo menos essa diferença: enquanto nas primeiras o retrato das sociedades é tendencialmente plano – ainda que se adivinhem as outras dimensões deste, é sempre uma a destacada –, nas de obras mais tardias as suas descrições adquirem uma maior tridimensionalidade, ou seja, tendo aprendido a retratar os seus mundos de modo cada vez mais «económico», evitando as descrições em excesso e deixando que estas se vão manifestando por ínfimos pormenores ou pelo que as personagens deixam transparecer,

²⁵ Mais do que contraditório, no limiar do absurdo:

«“I suppose Relativism is cynical. It surely isn't idealistic. It's the result of being killed and injured and made poor and working hard for empty words. It's the outgrowth of generations of shouting slogans, marching with spades and guns, singing patriotic hymns, chanting, and saluting flags.”

“But you put them into prison. These people who don't agree with you – you won't let them disagree with you... like this Minister Jones.”

“Jones can disagree with us. Jones can believe anything he wants; he can believe the Earth is flat, that God is an onion, that babies are born on cellophane bags. He can have any opinion he wants; but once he starts peddling it as an Absolute Truth –”

“Then you put him in prison”, Nina said tightly.» (Dick, 1954l, pp. 39-40)

A consequência inevitável: «“Everybody violates the law. When I tell you olives taste terrible, I'm technically violating the law. When somebody says that dogs are man's best friend, it's illegal [...]” (idem, p. 25)

²⁶ Mas não será toda a política à medida do humano, ou melhor, não será *a medida do humano* a característica por excelência da política? Cf., a este respeito, toda a obra de Hannah Arendt, de que destacamos *The Human Condition* (Arendt, 1958)

estes tornam-se mais coerentes – no interior de uma mesma narrativa e de narrativa para narrativa. Em vez da «distopia económica», da «distopia moral», e tantas outras, temos, à medida que avançamos pelos anos 60, apenas distopias.

Não é contudo essa a única evolução que se verifica na obra de K. Dick. A década de 60 é em mais do que um sentido a da inocência perdida. Numa nota de rodapé acima, mostrámos alguma discordância com Kim Stanley Robinson quando este tende a considerar as distopias mero «pano de fundo» para as novelas de Dick. Mas não poderíamos concordar mais com o modo como continua:

«*The Man in the High Castle* marks a watershed in Dick's use of the dystopia [...]. Briefly, in the novels before *The Man in the High Castle* the reigning dystopian system is overthrown by the book's protagonists. These novels are in that sense wish fulfillments, for the protagonists seldom have the power to accomplish these revolutions [...]. In *The Man in the High Castle* and the novels which follow it, Dick acknowledges this difficulty, and increasingly his subject matter becomes not how to overthrow a dystopian system, but how to live within one, and his solutions change as the years pass.» (Robinson, 1982-84, p. 27)

Numa outra passagem, a ideia é retomada e aprofundada:

«[...] the dystopia in this novel [*The Man in the High Castle*] is not overthrown. This is a significant shift in Dick's typical narrative action, and it marks a permanent change in Dick's work. Henceforth the dystopias that Dick pictures will be powerfully entrenched [...] and we will not be allowed to see them overthrown by cleverness or by their own mistakes. The wish fulfilments are finished; here the best that can be accomplished by the protagonists is the holding action of keeping things from getting immeasurably worse.» (*idem*, p. 40)

E, um pouco à frente, a ideia surge na sua forma mais condensada:

«We hope to see vigorous resistance, lots of heroism, and perhaps the eventual overthrow of the oppressors [...]

Yet in *The Man in the High Castle* there is none of this, no spirit of 1776.» (*idem*, p. 46)

O pessimismo será daí em diante endêmico às suas novelas. As personagens, não deixando de ser heróis à medida do humano – leia-se *sobreviventes* –, deixam de sê-lo no sentido mais *pulpish* do termo. Em vez de Hércules, Sísifos – mesmo que Sísifos que conseguem acumular pequenos triunfos, vitoriosos porque nem tudo está perdido. Um deles é Rick Deckard, que termina o seu dia (e a novela) regressando a casa com a sensação do dever cumprido – a eliminação dos andróides foragidos²⁷ e a descoberta de um animal, um sapo, que permite substituir os que perdera. O sapo – descobre Rick depois – é afinal uma réplica artificial, mas isso deixa de angustiar Rick. A reconciliação com a sua mulher, Iran, parece ser mais importante do que possuir um animal real em vez de uma réplica mecânica.

Não é esta a única mudança na estrutura da narrativa, como também o assinalou Kim Stanley Robinson. Ainda que com exceções (que Robinson descuro, observáveis por exemplo em *Martian Time-Slip*²⁸), a relação entre «*little protagonist*» e «*big protagonist*» deixa de corresponder à clivagem entre aqueles que controlam o regime distópico e os meros «peões». Nesta nova perspectiva inaugurada por *The Man in the High Castle*, simultaneamente mais pessimista e mais madura, todos – «peões» ou «bispos» – são meras peças da distopia, e o sistema parece sustentar-se a si mesmo:

«[...] the big protagonist, in this case Mr. Tagomi, is no longer the leader of the dystopia, but merely a functionary of it; and he is now

²⁷ Prescindimos por ora de aprofundar a discussão sobre se se trata verdadeiramente de um dever cumprido, ou mesmo se se trata de todo de um dever (no sentido moral).

²⁸ Ainda assim, Kim Stanley Robinson assinala que entre *The Man in the High Castle* e *Martian Time-Slip* há uma continuidade, justamente na aliança entre pessimismo e verosimilhança que acabámos de referir: «As in the earlier novel [*The Man in the High Castle*], a dystopian world order has been established [em *Martian Time-Slip*], one that is impervious to the actions of the characters. It cannot be overthrown like the dystopias in the early Dick novels, and this in itself marks it as a work of Dick's mature period. In *The Man in the High Castle*, the plot is generated by introducing the possibility of a change [...] that will intensify the dystopia. *The most characters can do is oppose this intensification.*» (*idem*, p. 54, ênfase nossa)

allied with the little protagonist, Frank Frink. The conflict is now between all of the principal characters, and an outside threat more dangerous than any of them.» (*idem, ibidem*)

E ainda:

«Another change stimulated by this shift in the central action is that now there is no main action that overwhelms the individual lives of the rest of the characters. In the early novels the scheme for the character system presented all of the characters in a circular fashion around the little protagonist, for what happened to him affected the whole world, in the style of Van Vogt's novels. In *High Castle* the action moves away from this superhero plot to something much closer to the traditions of realism.» (*idem, ibidem*)

A década de prática com as convenções do realismo compensou, no fim de contas, apesar das repetidas recusas, mas num território literário que não esse²⁹. A capacidade de pegar numa narrativa a roçar o impossível – como é apanágio da *fantasy* e, com os devidos ajustes, da ficção científica – e impregná-la com elementos realistas, de modo geral pouco notados numa leitura superficial mas que se manifestam ao leitor mais atento, constituiu de resto, para um nada desprezível conjunto de críticos, o maior trunfo da escrita de Philip K. Dick³⁰. Há contudo uma outra evolução, decorrente deste maior contacto com a realidade, que é habitualmente descurada. Sem deixar de dar preferência às distopias como cenário, K. Dick coloca de parte aquilo a que podemos chamar o «problema político» – qual é a forma do regime, e de que modo pode ser combatido –, prestando uma crescente atenção a uma dimensão fundamental de qualquer regime: a da projecção da sua imagem nos seus súbditos.

²⁹ Cf., p. ex., a nota 11 ao nosso capítulo «Press Enter []»

³⁰ Seria exaustivo enumerá-los a todos, pelo que, para comprovar a nossa afirmação, basta por exemplo ler os dois números especiais sobre Philip K. Dick da *Science-Fiction Studies* – o 5 e o 45, respectivamente de Março de 1975 e de Julho de 1988. É quase unânime, em ambas as edições, o juízo segundo o qual é na década de 60 – começando com *The Man in the High Castle* – que se concentram as melhores obras de Dick. A afirmação era ainda prematura no número 5 (ainda estava por escrever a trilogia de *Valis*), mas pelo menos atesta o facto de os anos 50 serem, com louváveis excepções, um período ainda de maturação literária.

O problema político dá então lugar a um *problema de percepção*. Ainda não a percepção num sentido mais geral ou ontológico, como fará posteriormente (e como analisaremos noutra ocasião), mas sim a percepção enquanto fruto de determinada ideologia política. É cada vez menos importante que o leitor saiba o que levou a que a sociedade retratada se tornasse uma distopia – no fundo, não serão todas elas meras variantes, e a causa pouco mais do que uma justificação *a posteriori*? –, ganhando relevância a questão de saber o que autoriza que a distopia se perpetue. A distopia enquanto tal recua para o *background* da narrativa; os meios que concorrem para a sua manutenção vêm para o primeiro plano. A propaganda e os meios de comunicação adquirem uma importância para a intriga que, nos anos 50, só havia sido alcançada em *The Man who Japed*³¹, ainda que acompanhada de perto por *Time out of Joint*. Na década seguinte, os sinais mais inequívocos de que esta tendência está em vias de consolidar-se serão novelas que, numa perspectiva meramente literária, costumam ser descuradas como «apenas» medianas: *The Simulacra* e *The Penultimate Truth*.

Quando se lêem os capítulos que iniciam *The Simulacra* e que estabelecem o contexto da narrativa, sucedem-se em catadupa os típicos indicadores de que estamos perante uma distopia política³², começando com aquilo a que acima chamámos a «*German connection*»: a história tem lugar nos «Estados Unidos da Europa e América», com a Alemanha como nação dominante. Continuando a lista, há – como em qualquer distopia que se preze – actividades que se tornaram proibidas ou clandestinas, mesmo que toleradas em situações excepcionais; no caso, a psicanálise:

³¹ Por alguma razão Frank C. Bertrand, filósofo e «comentador-residente» do *site* quase oficial sobre Dick – www.philipkdickfans.com – insiste em vários dos seus curtos ensaios na afirmação de que *The Man who Japed* é «a far more significant Phil Dick novel than reviewers, critics, and scholars give it credit for» (Bertrand, s/d [«Digressions on *The Man Who Japed*»], citado a partir de fonte *online*).

³² Melhor ainda: os típicos indicadores *dickianos* de que estamos perante uma distopia política. *The Simulacra* pode ser lido quase como um compêndio daquilo que, na obra de Dick, denota uma distopia.

«Pembroke said, “There’s a man coming to consult you. Not far from now, going to be a patient of yours. You understand? So we want you to be there; we want your Office open so you can accept him and treat him.”

Nodding, his face rigid, Dr Superb said, “I – see.”

“The rest – the others you treat – we don’t care about. Whether they get sicker, get well [...] – anything. Just this one individual.”

[...]

“I assume”, Dr Superb said after a pause, “you’ve used von Lessinger’s time travel apparatus to scout out my results with this man.”

“Yes”, Pembroke said.

“So you have no doubts I will be able to cure him.”

“On the contrary”, Pembroke said. “You won’t be able to help him; that’s exactly why we want you there. If he obtains chemical therapy he’ll recover his mental balance. And it’s extremely important to us that he remains ill. So you can see, doctor, we need the continued professional existence of a quack, a practising psychoanalyst.”» (Dick, 1963n, pp. 13-14)

Avançando um pouco mais, tomamos contacto com a forma mais comum de habitação, os «*conapts*» ou «*condominium apartments*». Muito mais do que simples apartamentos em bloco fechado, são autênticas autarquias com escolas próprias, em competição aberta com os *conapts* vizinhos (é necessário, entre outros requisitos, passar uma espécie de «teste de patriotismo» para conquistar o direito de aquisição do apartamento) e também com um calendário de espectáculos apenas para residentes e cuja assistência é compulsiva – estes tomam o lugar da televisão, que agora é exclusivamente «educativa», isto é, propagandística:

«On the stage, the Fetersmoeller girls sang in their scratchy voices, and Stone wondered why he had gone. Perhaps for no more reason than to avert a fine, it being mandatory for the residents to be here tonight. These amateur talent shows, put on so frequently, meant nothing to him; he recalled the old days when the TV set had carried entertainment, good shows put on by professionals. Now of course all the professionals who were any good were under contract to the White House, and the TV had become educational, not entertaining.» (*idem*, p. 17)

Depressa se confirma a suspeita de que o regime é de partido único, e que em torno do seu líder há quase um culto obrigatório, apesar de ser uma figura descartável, ao contrário da Primeira-Dama:

«Now there was just one party, which had ruled a stable and peaceful society, and everyone, by law, belonged to it. Everyone paid dues and attended meetings and voted, each four years, for a new der Alte – for the man they thought Nicole would like best.

It was nice to know that they, the people, had the power to decide who would become Nicole's husband, each four years; in a sense it gave to the electorate supreme power, even above Nicole herself. [...]

When did the position of First Lady begin to assume stature greater than that of President?, the text inquired. In other words, when did our society become matriarchal, Ian Duncan said to himself.» (*idem*, pp. 19-20)

Nicole Thibodeaux, a Primeira-Dama, desempenha uma função central para que se apreenda o quanto esta distopia se sustenta nas actividades de propaganda e de manipulação das consciências. Nem tanto pelo seu valor enquanto personagem nem pelas suas acções (pois não passa de uma actriz³³ que periodicamente é substituída para que conserve, aos olhos dos «súbditos», uma juventude eterna), mas – justamente – pela sua mera presença, ou, se se quiser usar um termo benjaminiano, pela sua função aurática. É o conhecimento das verdadeiras identidades de Nicole e do Altíssimo (este um simulacro ou andróide) que define a diferença entre *Bes* – a

³³ Ainda que no final da novela, quando o regime está à beira da dissolução, se torne muito mais assertiva, como que assumindo finalmente o papel que dela se espera. Cf. o capítulo 14, que se inicia com:

«As soon as she understood the situation Nicole Thibodeaux gave the order for Reischmarschall, Hermann Goering, to be killed.

It was necessary. Very possibly the revolutionary clique had ties with him; [...].

Next, she called in NP Commisioner Wilder Pembroke.

"I want a report," she informed him, "as to exactly what support the Karps are drawing from".» (Dick, 1963n, p. 190)

classe dos cidadãos comuns – e *Ges* – a classe dirigente³⁴, mas é também – e principalmente – a imagem que transmite, simultaneamente maternal e objecto de desejo. K. Dick parece de resto assumir que quanto mais uma personagem está afastada do poder maior o fascínio que nutre por Nicole Thibodeaux. O cúmulo – ou antes, nadir – deste raciocínio é Ian Duncan, tocador de bilha nas horas vagas que tem como maior sonho fazer uma *performance* para Nicole³⁵:

«Nicole, he thought, you've got me trapped. If only Al and I had succeeded; we might be performing right now for you, and we'd be happy. While you interviewed world-famous oceanographers Al and I would be discreetly playing in the background, perhaps one of the Bach "Two Part Inventions".» (*idem*, p. 22)³⁶

Os elementos que acabámos de recensear são suficientes para certificar o estatuto central dos meios de propaganda em *The Simulacra*. Bem vistas as coisas, toda a tecnologia – e não só a de comunicação – parece estar ao serviço do regime: a arquitectura dos apartamentos, a televisão e os seus conteúdos, as máquinas-repórter, a construção de andróides (que, para não fugir a outros títulos de Dick, são também usados como colonos extraplanetários³⁷), até

³⁴ «Be» é a contracção de «*Befehlsträger*», à letra «aqueles que cumprem ordens»; «Ge» de «*Geheimnisträger*», os «portadores do segredo». Por mais que se possa pôr em causa o nível de conhecimentos de alemão de Philip K. Dick, esta oposição, em particular o jogo com os diferentes sentidos de «*Träger*», é um achado.

³⁵ Enquanto escrevia *The Simulacra*, Philip K. Dick remontou a sequência narrativa de Ian Duncan e Al Miller, os tocadores de «bilha clássica», e publicou-a como conto autónomo, intitulado «*Novelty Act*» (o título provisório era «*At Second Jug*») na revista *Fantastic*. Curiosamente, embora o conto tivesse sido terminado e entregue ao seu agente literário antes de *The Simulacra*, as contingências de publicação fizeram com que novela e conto viessem a público quase em simultâneo, no ano de 1964.

³⁶ É importante para a narrativa esta amizade entre Al Miller e Ian Duncan. Ian está, como se comprova pela passagem acima, absolutamente fascinado por Nicole; Al Miller, quanto mas não seja por trabalhar nos sucateiros de Loony Luke, tem uma posição muito mais fria: «"[...] that planet-wide instrument of persuasion that Nicole has made out of TV – there you have the real danger, Ian. *The papoola is crude; you know you've being worked on. Not so when you listen to Nicole. The pressure is so subtle and so complete* –" (*idem*, pp. 91-92, ênfase nossa)

³⁷ De modo muito vago, poder-se-ia ler *We can Build You*, *The Simulacra* e *Do Androids Dream of Electric Sheep?* como uma «trilogia dos andróides», algo que estranhamente é descurado nas análises à obra de Dick (ou tão-só a esse tema) a que tivemos acesso. Nas três novelas, a principal utilidade dos andróides ou simulacros (inclusive o que viabiliza economicamente a

mesmo uma máquina do tempo, talvez o elemento mais espúrio a uma narrativa que já está suficientemente abarrotada. Mas o governo não é o único a servir-se da tecnologia para moldar as mentes dos cidadãos. Em *The Simulacra* a persuasão através da tecnologia é onnipresente. Os anúncios publicitários Nitz são parasitas, descobrimo-lo numa das descrições mais hilariantes – mas também arrepiantes – de toda a novela³⁸:

«Something sizzled to the right of him. A commercial, made by Theodore Nitz, the worst house of all, had attached himself to his car.

“Get off”, he warned it. But the commercial, well-adhered, began to crawl, buffeted by the wind, towards the door and the entrance crack. It would soon have squeezed in and would be haranguing him in the cranky, garbagey fashion of the Nitz advertisements.

He could, as it came through the crack, kill it. It was alive, terribly mortal; the ad agencies, like nature, squandered hordes of them.

The commercial, fly-sized, began to buzz out its message as soon as it managed to force entry.

[...]

Chic crushed it with his foot.» (*idem*, p. 44)

E se a sedução é a arma tanto do regime político quanto do sistema económico, por que não deverá a ténue resistência a estes servir-se também

sua construção) é a de serem «*famnexdos*» – de «*family next door*» –, «vizinhos» artificiais dos colonos humanos, não só para que estes não sintam a solidão com também para auxiliá-los nas tarefas mais pesadas. As personagens cuja profissão é a de construtores de andróides têm nomes semelhantes: Maury Rock e a filha Pris Frauenzimmer em *We can Build You*, Maury Frauenzimmer em *The Simulacra* (e também um Maury Sousa em *The Penultimate Truth*) e, em *Do Androids Dream...*, a «filha adoptiva» de Eldon Rosen é Pris. Se seguirmos a ordem de escrita e a confrontarmos com a intriga, em *We can Build You* tomamos contacto com uma pequena oficina familiar que constrói o primeiro andróide, em *The Simulacra* Maury Frauenzimmer possui uma companhia modesta que tenta conquistar clientes às grandes empresas de construção de simulacros, e em *Do Androids Dream...* a empresa de produção de andróides de Rosen é uma *major*. A sofisticação dos modelos segue também a mesma linha cronológica, apesar de isso não ocorrer com as datas nos universos narrativos, pois *The Simulacra* é a única destas três novelas cuja intriga é posterior ao final do século xx.

³⁸ No caso de uma das personagens, o pianista telecinético Richard Kongrosian, apenas o segundo adjectivo se aplica, pois foi verdadeiramente parasitado por um anúncio:

«Getting it out now, Kongrosian started the Theodorus Nitz commercial up, listening once more to its evil message. [...] “He was not fully safe from offensive body odour! You see?”

That’s me, Kongrosian said to himself. I smell bad. He had due to the commercial, acquired a phobic body odour; he had been contaminated through the commercial, and there was no was to rid himself of the odour; he had for weeks now tried a thousand rituals of rinsing and washing, to no avail.» (*idem*, pp. 63-64)

desse expediente? No caso, o *stand* de naves espaciais em segunda mão de Loony Luke procura convencer todos os potenciais clientes de que a vida em Marte é preferível à tirania de Nicole e do Altíssimo. O meio que utiliza é uma ternurenta criatura marciana – ou um simulacro dessa criatura –, o *papoola*³⁹, com capacidades telepáticas:

«In his Office, Al Miller lightly touched the controls of the mechanism within his shirt. The papoola emerged from beneath the LOONY LUKE sign, and Al caused it to waddle on its six stubby legs towards the sidewalk [...]. The tropism being established, the papoola trudged after her, to the delight of the boy and his father..

[...]

Everybody loves the papoola, Al thought to himself. See the funny Martian papoola. Speak, papoola; say hello to the nice lady who's laughing at you.

[...]

What a wonderful place Mars must be, the man and woman were no doubt thinking, as the papoola poured out its recollections, its attitude.» (*idem*, pp. 51-52)

Fica aliás a dúvida sobre as intenções de Loony Luke e do seu empregado Al Miller. Promover a resistência ou apenas vender veículos em segunda mão?⁴⁰

«“ [...] It must belong to that jalopy jungle there.” The boy pointed, and Al found himself under the man's keen, observing scrutiny.

³⁹ Desenvolveremos noutro capítulo a questão da leitura no mínimo distraída que Jean Baudrillard faz, em *Simulacres et Simulation*, de Philip K. Dick, mas podemos desde já adiantar que uma das *smoking guns* dessa superficialidade é a confusão entre os implantes publicitários Nitz de *The Simulacra* com os pequenos *papoola* (cf. Baudrillard, 1981, p. 116) ainda que – reconheçamos – a função persuasiva acabe por ser similar. Igualmente reveladora é a confusão (cf. *idem*, p. 155) entre a intriga de *We can Build You* (em França traduzido como *Le bal des schizos*) e a de *The Simulacra* (*Simulacres*, em francês).

⁴⁰ Só no final da novela, mais concretamente no capítulo 12, a dúvida é desfeita, quando Loony Luke assume o controlo do *papoola* para atacar Nicole e quando, depois, resgata Al Miller e Ian Duncan, que haviam sofrido uma lavagem ao cérebro, para os levar como refugiados para Marte:

«“We have to get going if we're to make it. You don't remember me? Neither did Al.”

Ian Duncan stared at him, wondering who he was and who Al was.

“Mama's psychologists did a good Job of working you over”, the elderly man panted. [...]

“The NP's are shutting down all the jalopy jungles; I have to beat it to Mars and I'm taking you along with me. » (Dick, 1963n, p. 170)

The man said, "Of course. They brought it here to sell jalopies. It's working on us right now, softening us up." The enchantment visibly faded from his face. "There's the fellow sitting in there operating it."

But the papoola thought, what I tell you is still true. Even if it is a sales pitch. You could go there, to Mars, yourself. You and your family can see with you own eyes – if you have the courage to break free.» (*idem*, pp. 52-53)

Há contudo em *The Simulacra* dois elementos que servem de contraponto à ubiquidade dos meios de propaganda, ambos apresentados numa linha narrativa algo lateral (pelo menos geograficamente⁴¹) às que giram em torno do declínio do regime. É com essa sequência, aliás, que Dick inicia e termina *The Simulacra*, como que envolvendo – «abafando», diríamos – a distopia numa capa pastoral: por um lado Nat Flieger, o sonoplasta (mas também, por que não, etnólogo) que, indiferente ao regime, prefere percorrer as zonas rurais em busca de novos sons; por outro aqueles que motivam a sua busca, os mutantes – ou melhor, retro-mutantes – *chuppers*, similares ao Homem de Neandertal. É para junto deles que Nicole e outras personagens fogem no desfecho da novela, em busca dum exílio político:

«Nicole looked around fiercely at the three of them. Then, resignedly, she sighed. "What a place to be stuck in. Damn that Richard Kongrosian, too; it's basically his fault. What *are* these creatures?" She gestured at the shuffling line of adult chuppers and the small, neo-chupper children who lined both sides of the great, dusty, wooden hall.

"I'm not quite certain", Nat said. "Relatives to ours, you could say. Progeny, very possibly."

"Forefathers", Jim Planck said, correcting him.

Nat said, "Time will tell which it is."

Lighting a cigarillo, Nicole said vigorously, "I don't like them; I'll feel a lot happier when we get back to the house. They make me just dreadfully uncomfortable.

[...]

⁴¹ Encontram-se aqui alguns ecos da estratégia seguida em *The Man in the High Castle*, com várias linhas narrativas a ter lugar em S. Francisco e apenas uma (a que leva Juliana Frink ao «homem no castelo alto» no Colorado).

Around the four of them the choppers danced their monotonous dance, paying no attention to the four human beings.
“I think, however”, Jim Planck said thoughtfully, “we’re going to have to get accustomed to them.”» (*idem*, p. 220)

Em *The Simulacra* podemos então identificar uma oposição entre uma distopia tecnologicamente assistida e um mundo em que conseguir alhear-se da tecnologia⁴² parece conduzir também a uma espécie de imunidade à distopia. Em *The Penultimate Truth*, ainda que encontremos uma oposição similar, consubstanciada pela diferença entre o mundo à superfície e o mundo subterrâneo, o significado de cada um dos termos está longe de ser o mesmo. Não se trata aí de descrever a distopia para depois, como que em rodapé, apresentar aquilo que está «fora» dessa distopia e a possibilidade de dela sair. Como que antecipando Foucault e Derrida, nesta novela de Dick «il n’y a pas du dehors»: tudo é ou pode ser distopia, e a oposição que atravessa a narrativa é precisamente a que divide o «*upper level*» do «*lower level*»⁴³ – não só literalmente, pois a superfície reina sobre os abrigos subterrâneos, mas também à medida que desmultiplicamos cada um desses níveis noutras clivagens similares. Em segundo lugar – o que só em aparência é um recuo a uma fase mais ingénua da obra de K. Dick⁴⁴ –, a temática da propaganda enquanto elemento central à manutenção do regime surge de novo associada a um dos protagonistas, em vez de se disseminar em descrições mais

⁴² Por alguma razão Nat Flieger prefere usar equipamento de gravação algo obsoleto, o que é mencionado logo no início da novela: «The F-a2 was portable and he preferred its curve to later, more sophisticated equipment.» (*idem*, p. 5)

⁴³ Mostrando também, acrescentaríamos, que se pode simultaneamente ter a lição de Wells bem estudada (prolongando no tempo a distopia de *The Penultimate Truth*, os habitantes da superfície tornar-se-iam *eloi* e os dos subterrâneos *morlocks*) e acrescentar algo de novo a esse texto fundador que é *The Time Machine* – a começar pela questão em que estamos de momento a insistir.

⁴⁴ Há contudo um facto em favor desta hipótese: *The Penultimate Truth* é baseada em dois contos dos anos 50, «The Defenders» ([9.], publicada em 1953) e «The Mold of Yancy» (1954k), a estas se acrescentando ainda a inclusão de um elemento de «The Unreconstructed M» (1955c). Pouco depois destas últimas, completava *The Man who Japed*, que, como argumentaremos, possui também visíveis semelhanças com *The Penultimate Truth*.

impessoais, como em *The Simulacra*. É inevitável comparar Joseph Adams⁴⁵ com Allen Purcell (de *The Man who Japed*) – ambos trabalham em departamentos de propaganda do regime –, mas Adams é desde o início alguém que questiona o valor ético das suas funções, enquanto Purcell é, nesse ponto da narrativa, um crente e acólito cujo ódio pelo sistema está recalcado. Mas não é só. Joseph Adams é também um criativo acometido de um *writer's block* – ou, no mínimo, alguém que se habituou a delegar toda a sua criatividade na técnica, num «retorizador» que lhe escreve os discursos para Talbot Yancy:

«[Colleen, a mulher de Adams] “Joe, try it, the entire speech, without that assist; write it in your own words. And then you won’t have ‘yeoman rats’ to make you so cross.”
He thought, I don’t think honestly I could do it, in my own words, without this machine; I’m hooked on it now.”
[...]
“Write it, in your own words how you felt. By hand on paper – not dictated to a recorder [...]"
Still on rerun, the rhetorizer squeaked to itself [...]» (Dick, 1964g, pp. 3 e 4-5)

Antes de introduzirmos outra das personagens-chave, Nicholas St. James, convém recordar que tipo de sociedade é aqui retratada e qual o papel de Yancy e dos «seus» discursos. Na sequência de uma guerra iniciada na colónia de Marte entre o Wes-Dem (o equivalente aos países da NATO) e o Pac-Peop (Pacto de Varsóvia), e antecipando a propagação dos conflitos à Terra, a maioria dos habitantes de ambos os blocos foi enviada para *bunkers* subterrâneos enquanto *robots* (e uma escassa minoria de militares) continuavam a travar a guerra. Quinze anos depois, estes são levados a acreditar que o conflito continua, mas a realidade é outra. A guerra, apesar dos danos irreparáveis – da destruição de cidades inteiras à radioactividade que ainda contamina muitas áreas –, durou apenas dois anos. A superfície

⁴⁵ Um nome que evoca John Adams, o segundo presidente dos EUA.

pertence desde essa altura à classe dirigente – os militares e outros envolvidos no esforço de guerra que permaneceram dividem entre si largas extensões de território⁴⁶ – enquanto os habitantes dos *bunkers* não são mais do que mão-de-obra escrava obrigada a cumprir severas quotas de produção de *robots* (e estes últimos, em vez de terem como destino a guerra, são afinal meros empregados domésticos dos *dominae*). A figura que ajuda a perpetuar esta enorme mentira política é ela própria um embuste: Talbot Yancy, o governante adorado pelas massas, o seu «Protector», é, como o «Altíssimo» da novela que analisamos antes, um simulacro.

Um dia por semana⁴⁷, Adams dá o seu contributo para o embuste: outros proprietários estão encarregues de montar maquetas com cenários de guerra ou de fazer as gravações com o simulacro de Yancy – daí que sejam conhecidos como «*yance-men*». Adams é um dos responsáveis por escrever os seus discursos para «levantar a moral» dos «súbditos» – mas sempre sublinhando que a guerra está para ficar e que a Terra é inabitável devido à radioactividade e a outras estranhas epidemias – cada uma um embuste – como o «Stink of Shrink». Nicholas St. James ocupa, pelo contrário, o «*lower level*». É o dirigente de um dos abrigos, o Tom Mix, mas parece estar ainda mais desajustado do cargo do que Joseph Adams, em boa parte pela razão oposta – enquanto Adams experimenta um cepticismo crescente, apesar da sua posição privilegiada, St. James é de início totalmente crédulo⁴⁸, só

⁴⁶ Em «The Defenders» a guerra terminou também pouco depois de ter sido deixada a cargo dos *robots* de cada um dos blocos beligerantes. Ao tratar-se de máquinas estritamente lógicas, a guerra é para eles um absurdo, pelo que estabeleceram desde logo o armistício. Ocultam porém a verdade aos humanos até que estejam terminados os trabalhos de reconstrução e enquanto preparam os habitantes dos *bunkers* para que compreendam a nova situação. *The Penultimate Truth* terminará de forma semelhante, mas o sentido desta necessidade de ocultar temporariamente a verdade às «massas» torna-se aí muito mais sombrio.

⁴⁷ Cf. a seguinte passagem: «Joseph Adams flew by fappler from his own demesne on the Pacific where he was on Yance-man among many. His work day, the longed-for and at last achieved Monday, had come.» (Dick, 1964g, p. 30)

⁴⁸ Não faltam ilustrações. Logo nas primeiras páginas refere-se a Talbot Yancy como «protector» (cf. *idem*, p. 11) e demonstra um receio, adquirido por anos de exposição à propaganda, de ir à superfície:

«“Are you afeared to go up?” Carol asked, with her brisk, brilliant hard scrutiny.

começando a duvidar quando Carol Tigh, a médica do abrigo, lhe chama a atenção para pormenores como as incongruências de pronúncia nos discursos de Yancy⁴⁹ –, mas também porque lhe falta espírito de liderança⁵⁰.

St. James acaba por ir – quase à força – e progressivamente toma contacto com esse outro mundo que é a superfície. Um mundo em que, para continuarmos com a nossa argumentação, a produção de uma realidade falsa através da propaganda ocupa o lugar central, assim como nos abrigos o *consumo* dessa mesma realidade é também essencial para que se perpetue a relação senhor/escravo. Nos abrigos, assistir aos discursos de Yancy é quase obrigatório (ou altamente «recomendado» pelos comissários de ligação com o governo central); à superfície, a indústria propagandística é praticamente a única actividade «produtiva», já que todas as outras tarefas são asseguradas por *robots*, e estes, por sua vez, são produzidos pelos humanos no «cativeiro»⁵¹. O resto – como vamos descobrindo ao longo da narrativa – são jogos de poder e (ainda mais) de encobrimento da verdade, pois mesmo entre os «*yance-men*» alguns são «mais iguais do que os outros». Mas não só: alguns

“Yep.” He nodded: it was so. Two weeks: death by destruction of the red bloodcell-making capacity of the bone marrow. One week: the Bag Plague, or the Stink of Shrink or Raw-Claw-Paw and he already felt germophobic [...]» (*idem*, p. 10)

⁴⁹ «“Have you noticed”, Carol said, “that Yancy, in his speeches in late February, when he used the phrase *coup de grâce*, he pronounced it *gras*. And in March he pronounced it –“ [...] *coo de grah*. Then, in April, on the fifteenth, it was *gras* again.” She glanced up alertly, eyed Nicholas.

He shrugged wearily, irritably.» (*idem*, p. 21)

⁵⁰ Quando o foco narrativo de *The Penultimate Truth* está centrado nesta personagem, encontramos alguns traços do conto maravilhoso ou do *Bildungsroman* (que desaparecem contudo logo que mudamos de foco): Nicholas St. James amadurece ao longo da novela, conquistando no final as capacidades de liderança (e com elas também a de ser insincero, como qualquer «bom» líder) que não possuía de início, como resultado da «prova» que lhe é exigida, a necessidade de ir à superfície em busca de solicitar um pâncreas artificial para o mecânico-chefe Maury Sousa.

⁵¹ Quer Philip K. Dick tenha ou não lido Hannah Arendt – e é de supor que sim, pelo menos a confiar em Emmanuel Carrère (cf. Carrère, 1993, p. 23) –, encontra-se aqui uma divisão muito semelhante à que esta autora faz entre «labor» (o trabalho doméstico que em *The Penultimate Truth* é assegurado pelos *robots*) e «trabalho» (a produção de objectos, no essencial assegurada pelos «súbditos» ainda que seja de crer que parte caiba também aos *robots*). Falta apenas a «acção», mas essa corresponde à política, e esta, como bem o demonstrou Arendt, não pode verdadeiramente existir quando a capacidade humana de contribuir para o bem público se transformou numa mera relação senhor/escravo – não pode, aliás, sequer falar-se de «bem público» quando todo o planeta está nas mãos de uma reduzidíssima minoria.

são mais acometidos de escrúpulos do que os outros (Adams tem consciência de que o ter ficado à superfície tem como contrapartidas a vida solitária, a esterilidade e – pelo menos para ele – a obrigação de um dia revelar a verdade ao resto da população); a maioria tem uma estranha noção de moral (com as *prováveis* exceções de Louis Runcible e David Lantano, que têm outros planos, os proprietários servem-se daqueles que fogem até à superfície como servos medievais: se nos abrigos trabalhavam como escravos, a situação pouco muda, à excepção de poderem ver a luz do sol e de saberem um pouco mais da verdade); alguns ainda (Runcible e acima de tudo o enigmático Lantano) aspiram a ser uma espécie de novos messias que libertarão as massas – ou essa é apenas uma forma diferente de exercer o poder sobre estas?

Joseph Adams, ainda que tomado por um *wishful thinking*, tem consciência da estranha relação de dependência dos proprietários relativamente aos operários nos abrigos e de quão pouco bastaria para fragilizá-la actuando sobre o seu fulcro, que é a bem montada máquina de propaganda:

«By god, Adams thought, maybe I will program the 'vac one day not with a speech, even a good speech like the one here beside me that I got off last night finally, but the very simple, cal statement of what gives. I'll get through the 'vac to the sim itself, then onto aud and vid tape, because since that's autonomic there's no editing [...]. And then the sky will fall in.

[...]

But – it would be a paradox, because Yancy himself would be pontificating it; like the old saw, "Everything I say is a lie."» (*idem*, pp. 32 e 33)⁵²

⁵² Para além de este ser dos poucos casos em que o K. Dick dos anos 60 (e posteriores) resvala para o *infodump* (prática típica da *golden age* dos *pulps*) ao explicar como funciona a máquina que produz o simulacro em vídeo, não pode deixar de ser feita uma comparação com o final – muito mais optimista mas também infinitamente mais ingénuo – de «The Mold of Yancy», em que a solução para o conformismo e unanimismo que é insinuado pelos discursos de Yancy é alterar ligeiramente os seus discursos para que incitem pouco a pouco a diferenciação das opiniões e à sua livre expressão. Pretenderia Dick neste conto ser uma espécie de Voltaire *pulp*?

Muito perto do final – seria impossível descrever em tão curto espaço todas as convoluções da novela – é mesmo um Yancy de carne e osso (o índio *cherokee* David Lantano) quem faz a revelação de que a guerra terminou:

«“My fellow Americans”, Yancy said, in his grave and firm, momentous yet considerate, even gracious voice. “I am humble before the sight of God to announce to you a matter of such infinite significance that I can only pray to the Almighty and thank Him that we [...] have lived to see this day.

[...]

“Today I can inform you, every one of you down beneath the ground where you have for so long labored [...]. The war, my friends, is over.”» (*idem*, p. 187)

Mas, como em toda a narrativa, é uma revelação parcial e deturpada da verdade. Até mesmo Nicholas St. James, que entretanto trouxera Joseph Adams para o abrigo, tem a consciência de que um logro tão grande não pode ser desfeito dum só golpe. Ou então de que as massas *nunca* estão preparadas para toda a verdade:

«“We can’t leave here, Mr. President. None of us.”

“Who says so?” Nicholas said, after a pause.

“Carol herself”, Haller said. “Because of you. The Bag Plague or the Stink of Shrink or any other bacterial contamination that you –”»

(*idem*, p. 182)

Nicholas e Adams aceitam por isso submeter-se a um processo de descontaminação totalmente escusado:

«To Nicholas, Adams said, “I never, I just never realized. How completely they accept it. It’s incredible.” He seemed dazed. “We thought of it I guess as an intellectual acceptance. But *this*.” He gestured.

“All the way”, Nicholas said, nodding. “In every emotional level. Down to the basic phobic animal level; to the very deepest layer.” He began to remove his clothes, resignedly. Until the time arrived

to tell them, there was no choice; the ritual had to be gone through.» (*idem*, p. 183)

Qualquer outro procedimento seria insensato, pois afinal, como se descobre ao longo da leitura, a produção de uma falsa realidade para as massas era muito anterior à eclosão da guerra, encontrando-se aliás entre as suas causas remotas. A fraude dura, reconhece-o Adams, há «thirteen years, or forty-three if you start with Fischer's documentaries» (*idem*, p. 188). À excepção dos «*yance-men*», cuja formação passa pelo estudo aprofundado dessa longa história de embustes deliberados dos *Ges* sobre os *Bes* – para recuperar os termos usados em *The Simulacra* –, o resto da população mantém-se ignorante; a grande maioria não conheceu, em toda a sua vida, qualquer outra realidade. Privar os habitantes dos abrigos subterrâneos do conhecimento da verdade não é mais, como o relembra Merritt Abrash em «“Man Everywhere in Chains”: Dick, Rousseau and *The Penultimate Truth*» – uma das poucas análises exclusivamente dedicadas a esta novela –, do que um dos mais inequívocos sinais de que Dick actualizou aí a metáfora de Rousseau segundo a qual o homem por toda a parte se encontra privado da sua liberdade:

«Governmental deception [...] does not appear unequivocally illegal or immoral in any major Western political theory except Rousseau's. [...] even in Lockean political thought [...] there is no natural right not to be deceived [...].

[...]

Rousseau, however [...], insists that the proper function of popular sovereignty would require full and correct information for the citizens in their collective capacity of sovereign.» (Abrash, 1987, p. 34)

E ainda, se pensarmos não só em *Du Contrat Social* ou no *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, mas acima de tudo no *Discours sur les sciences et les arts*, é lamentável que os avanços tecnológicos e

culturais tenham sido utilizados não para libertar o homem mas aprisioná-lo ainda mais:

«[...] information is totally controlled, and the consequence is a continual and unresisted expropriation of the mass of humanity by a tiny élite. Such an achievement [...] is uniquely the result of control over information, specifically control over *media*.

[...] These techniques are so skilful and innovative [...] that they emerge as a perfect exemplar of the “development of the sciences and arts”, which, Rousseau writes in the *First Discourse*, has “added nothing to our true felicity (and) corrupted our morals”. “Our souls have been corrupted in proportion to the advancement of our sciences and arts towards perfection”, he asserts – and, in fact, the only apparent fruit of the amazing refinement of the science and art of media in *The Penultimate Truth* is perfect propaganda. [...]

Nowhere in *The Penultimate Truth* do the two *Discourses* and the *Social Contract* mesh more logically and effectively than in Dick’s treatment of this theme.» (*idem*, pp. 37-38, citações no interior de Jean-Jacques Rousseau, *The First and Second Discourses*, trad. inglesa de Roger e Judith Masters, Nova Iorque, St. Martin’s, 1964, pp. 62 e 39)⁵³

Se falhas podem ser apontadas a *The Penultimate Truth*, a maior de entre elas é – pelo menos até cerca de dois terços da novela – a constante mudança de rumo na história, que fica dessa forma repleta de elementos⁵⁴ que, no cômputo final, se mostram pouco relevantes quando tomados em si mesmos e que, com isso, secundarizam outros cuja importância é central. Referimo-nos, previsivelmente, ao papel dos *media* na criação dessa realidade falsa, algo que começa por ser-nos dito de forma explícita (recordemos a profissão de Joseph

⁵³ É uma pena que não possamos levar mais a fundo a discussão do artigo de Merritt Abrash – tal obrigaria a que o citássemos extensivamente –, pois muitos outros paralelismos entre Rousseau e *The Penultimate Truth* são aí assinalados.

⁵⁴ Que é também uma característica de *The Simulacra* e de outras novelas desse período dos *mid-sixties*. Mas enquanto essa possui um excesso de *personagens* que nos deixam, talvez até meio, sem saber de todo o rumo que a história vai tomar ou sequer se as intrigas estão interligadas, em *The Penultimate Truth* o embaraço do leitor não reside nas personagens, que são comparativamente poucas, mas sim na própria *intriga*, repleta de falsos caminhos, o que afinal pode muito bem ter sido a estratégia – *vanvoggiana*, como argumentaremos num capítulo conclusivo – mais adequada a uma novela cujo temas são o engano e as meias verdades. O facto de ter sido uma encomenda com um prazo de execução apertado – e ao mesmo tempo que redigia outras – pode parcialmente explicá-lo, bem como o recurso a material de contos anteriormente publicados (cf. Abrash, 1987, p. 40n3).

Adams) e que volta a ser sublinhado no final, mas que pelo meio se perde entre tantas outras formas de manipular a realidade – a manipulação do tempo, com os objectos arqueológicos enviados para o passado para serem descobertos como autênticos no presente; o *Gestalt-macher*, máquina assassina que deixa pistas que apontam para um agente humano⁵⁵, as traições entre proprietários... A associação que K. Dick faz, em particular na sua produção deste período de meados dos anos 60, entre as distopias e os *media* enquanto principais responsáveis pela falsa realidade – recorde-se o sentido original do termo «ideologia» para Marx – pode então por vezes encontrar-se de forma ainda mais clara (contrariando aquela que era uma das nossas premissas no início deste capítulo) em textos de menor extensão. O conto que julgamos ser o melhor para ilustrá-lo – e também para concluir este capítulo – é «If There were no Benny Cemoli».

Escrito em 1963 – o mais prolixo de todos os anos da carreira de K. Dick se tivermos em conta o total de páginas, e também o mais produtivo depois dos anos 50 no que respeita à ficção curta –, «If There were no Benny Cemoli» não retrata propriamente uma distopia. Na melhor das hipóteses, poderá admitir-se que retrata um período entre dois regimes tendencialmente distópicos. A «Misadventure» – a explosão de bombas de hidrogénio – havia ocorrido dez anos antes do momento em que nos é apresentada a narrativa; tudo indica que a população terrestre foi dizimada, a ponto de um dos representantes da autoridade local – John LeConte – ser de origem marciana, tendo chegado anos antes numa missão de ajuda aos terrestres. É agora uma outra missão – humanitária mas acima de tudo político-administrativa – que chega, desta vez vinda da constelação do Centauro. O objectivo é restabelecer

⁵⁵ Os falsos objectos arqueológicos são inspirados numa novela *mainstream*, *The Man whose Teeth were all exactly Alike*; a sequência do *gadget* assassino é praticamente um *insert* de «The Unreconstructed M», escrito quase dez anos antes. E, terminando esta lista de pequenos elementos «reaproveitados», apresentar David Lantano como um *cherokee* quase imortal cuja idade aparente está em permanente oscilação parece ser uma espécie de regresso aos tempos menos felizes (do ponto de vista da qualidade da escrita) de *Dr. Futurity*, mas «*with a vengeance*».

o funcionamento das instituições-base da civilização, e uma das primeiras a despertar a atenção dos novos agentes da autoridade é o *New York Times*, já não o jornal como o conhecemos mas sim um «*homeopape*» – um jornal cibernético e automático, cuja maquinaria foi concebida para detectar acontecimentos e produzir notícias sem necessidade de intervenção humana.

Se admitirmos, como nos reafirmam regularmente, que o «quarto poder» é um dos garantes da democracia, parece fazer todo o sentido que a reconstrução do «*homeopape*» seja prioritária. É justamente isso que ocorre, e em pouco tempo o *New York Times* começa a debitar novas edições com novíssimas notícias, a primeira das quais relata – previsivelmente – a sua própria reactivação. Há contudo uma outra breve notícia que chama a atenção de Peter Hood, o responsável máximo pelos funcionários do Centauro: os apoiantes de Benny Cemoli estão na origem de motins em Nova Iorque. Desconhecendo a existência de motins, mas intrigado por esta notícia – e pelos seus desenvolvimentos em edições posteriores –, Peter Hood quer saber mais. Quem é Benny Cemoli e quais são as suas actividades? A pista leva-o a descobrir uma organização radical que remonta a antes da guerra e das bombas, organização que LeConte repetidamente declara ser de pouca importância, mas que Hood quer dismantelar e cujo líder pretende localizar.

Todas as pistas, bem como tudo o que o *New York Times* publica sobre Benny Cemoli, são no entanto falsas, um enorme embuste que LeConte começara a preparar cinco anos antes, isto é, pouco depois de ter chegado à Terra. A agência do Centauro estará daí em diante ocupada numa «*hunting of the snark*» ou, em bom português, numa «caça ao gambozino»:

«The Centaurian police would be thoroughly occupied for a long time to come, and that was just well for everyone [...]
If there had never been a Benny Cemoli, he thought suddenly, it would have been necessary to invent him. An odd thought... he wondered how it happened to come to him.
[...]

“They’re busy in New York”, LeConte said. “Among the ruins.” *In an area that hasn’t mattered as long as I remember, he said to himself.*» (Dick, 1963b, pp. 187 e 189)

E o logro não termina aí. LeConte e os membros do «Partido» (uma alusão ao lado de lá da Cortina de Ferro?) têm tudo preparado: um actor para que haja gravações com os discursos de «Cemoli», um acordo de coligação com o governo, se necessário mesmo um cadáver, para quando «Cemoli» deixar de ser útil «vivo». O verdadeiro poder permanece oculto:

«And meanwhile, LeConte thought, there are no war-crimes trials. We who were leaders during the war, on Earth and Mars, we who held responsible posts – we are safe, at least for a while. And perhaps it will be forever. If our strategy continues to work. And if our tunnel to the cephalon of the homeopape, which took us five years to complete, isn’t discovered.» (idem, p. 190)

Nos anos 70, Dick viria a moderar o seu discurso quanto às distopias. Em «The Android and the Human», ensaio baseado numa comunicação que apresentou numa convenção em Vancouver, concedia que a realidade tomara um outro rumo:

«The anti-utopia science fiction writers of fifteen years ago, and I was one of them, foresaw the mass communication propaganda machinery grinding everyone down into mediocrity and uniformity. *But it is not coming out this way.*

[...]

The totalitarian society envisioned by George Orwell in 1984 should have arrived by now. The electronic gadgets are here. The government is here, ready to do what Orwell anticipated. So the power exists, the motive, and the electronic hardware. But these mean nothing, because progressively more and more so, no one is listening.» (Dick, 1972a, p. 192, ênfase nossa)

Ainda assim, seis anos mais tarde, numa outra comunicação que possivelmente nunca apresentou, «How to Build a Universe that doesn’t Fall

Apart Two Days later», transpunha o ónus da possibilidade de uma distopia para a questão da percepção:

«The basic tool for the manipulation of reality is the manipulation of words. If you can control the meaning of words, you can control the people who must use the words. George Orwell made this clear in his novel *1984*. But another way to control the minds of the people is to control their perceptions.» (Dick, 1978b, p. 265, ênfases nossas⁵⁶)

«If There were no Benny Cemoli» é um dos títulos onde se tenta o ponto de equilíbrio entre as teses orwelliana (a manipulação *das palavras*) e a dickiana desta sua fase posterior (a manipulação *da percepção*). Dessa intersecção somos forçados a concluir que a distopia não tem de existir apenas na sua forma mais «dura» e visível, que pode ser – e *é essencialmente* – uma «*soft machine*». Uma distopia pode prescindir do domínio directo sobre os corpos, mas não do domínio sobre as mentes⁵⁷, e por isso perceber como esta resulta da manipulação das palavras (e seu significado) e da percepção é algo de mais essencial do que qualquer descrição de sistemas políticos exóticos ou de formas de tortura e quejandos.

Arriscando apenas um pouco mais, diríamos que o conto com que encerramos este capítulo deve ser tomado como um marco na carreira de Philip K. Dick – não um ponto de viragem ou de inflexão nos seus temas, o que seria conferir-lhe uma importância excessiva, e sim uma *milestone* que dá conta dos quilómetros percorridos e do que há ainda por percorrer. Repetidas vezes, particularmente num período difícil de traçar mas que corresponde de modo grosseiro à primeira metade da década de 60, de entre o caldo de temas

⁵⁶ É com efeito uma pena que as primeiras duas frases sejam repetidas à exaustão quando a que realmente importa no contexto – e a que marca essa mudança de interesses em K. Dick – é a última.

⁵⁷ O que não equivale a desmerecer toda a literatura e toda a teoria que se concentrou nessa outra dimensão que é a biopolítica. De «A Colónia Penitenciária» de Kafka a Foucault e a Deleuze, há toda uma linha de pensamento que não pode ser menosprezada, na medida em que mostra como praticamente em todos os tempos e quase todas as culturas a política não pôde passar sem alguma forma de produção de «corpos dóceis».

que deram corpo à obra de K. Dick veio à tona um dos ingredientes, a descrição de distopias políticas. Em «If There were no Benny Cemoli», (re)descobrimos que esse ingrediente pode estar presente mesmo que não o observemos à superfície. Nem por isso Dick relegou logo de imediato o tema para um plano secundário; pelo contrário, *The Simulacra*, *The Penultimate Truth* ou mesmo *The Unteleported Man* são posteriores. Contudo «... Benny Cemoli» mostra a relevância desse outro tema que dominará algum tempo mais tarde, mas que tinha despertado o interesse de K. Dick ainda nos anos 50 (e que fez de *Time out of Joint* e *Eye in the Sky* as obras maiores dessa fase inicial): o da percepção. «The Days of Perky Pat», conto terminado cerca de dois meses depois de «If There were no Benny Cemoli», daria origem a *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*; por mais que continuasse ocupado com o tema político («Stand-By», «Cantata 140»/*The Crack in Space*, *The Unteleported Man*, etc.), o tema da percepção imiscui-se cada vez mais – na distopia de «Faith of our Fathers», por exemplo, é impossível descartá-la como o seu constituinte fundamental. Virar a nossa atenção para esse tema não significa portanto que estejamos a abandonar a questão das distopias; quando muito significa aprofundá-la.

Lest Darkness Fall

«“Turn the damned thing off”, Jeff told Russell Hedges.

“... the revolutionary high command. Here in the United States, the death toll from last week’s terrorist bombing at Madison Square Garden has now reached six hundred and eighty-two, and a communiqué from the so-called November Squad threatens continued attacks on American soil until all US forces are withdrawn from the Middle East. Soviet Foreign Minister Gromyko has declared his nation’s ‘sympathy with the freedom fighters of the Islamic Jihad’, and Gromyko says the presence of the US Sixth Fleet in the Arabian Sea is ‘tantamount to - ‘ ”

Jeff leaned forward, snapped of the television set. Hedges shrugged, popped a peppermint Life Saver in his mouth, and fiddled with a pencil, holding it the way he had always had his once-ubiquitous cigarettes.

“What about the Soviet buildup in Afghanistan?” Hedges asked. “Are they planning a confrontation with our forces in Iran?”

“I don’t know”, Jeff said sullenly.

“How strong are Khomeini’s followers? Can we keep the Shah in power, at least until next year’s elections?”

“I don’t fucking know!” Jeff exploded. “How could I? Reagan wasn’t even president before, not in 1979; this was Jimmy Carter’s mess to deal with, and we never sent troops to Iran. Everything’s changed. I don’t know what the hell’s going to happen now.”»

Ken Grimwood, *Replay*¹

¹ Grimwood, 1987, p. 217.

É SINTOMÁTICO QUE A PRIMEIRA INCURSÃO séria da *scholarship* literária pelos escorregadios terrenos da «*genre SF*» (ou deveríamos dizer «*pulp SF*»?) tenha recebido o título *New Maps of Hell*. Estávamos no ano de 1959 e o escritor (e por algum tempo académico) Kingsley Amis havia sido convidado para uma série de palestras (os Christian Gauss Seminars in Criticism) na universidade de Princeton. Em vez de qualquer outro tema mais canónico ou mais previsível, a sua escolha recaiu sobre a ficção científica, em particular a que começara a ser produzida cerca de três décadas antes nos magazines americanos. Apesar da sua intenção de cobrir todo o género (já na altura tarefa difícil, pois o *output* publicado era colossal) Kingsley Amis concentrou-se – em parte (conjecturamos) devido à sua formação marxista, em parte (nova conjectura!) porque essa seria a via mais adequada para justificar (ou em raros casos enaltecer) a qualidade literária e humanista de um dos «rejeitados da academia» – nas capacidades deste género em retratar (mapear) distopias, os novos infernos na Terra que dão nome à compilação dos textos que as palestras inspiraram.

É necessário aguardar até ao quarto capítulo de *New Maps of Hell* para que a questão da dimensão política da SF comece a ser dissecada, mas da análise, mesmo que *à vol d'oiseau*, não parecem restar dúvidas. A ficção científica providencia um amplo e fértil terreno para «experiências mentais» com diferentes (e frequentemente sinistras) formas de organização social, ora por um método mais especulativo, ora – caso mais frequente na época, pelo menos se nos fiarmos nas ilustrações de Amis² – extrapolando e levando ao limite algumas tendências do presente:

² E isto apesar de afirmar, a certo momento, que «a speculative story simply has more chance of getting published if it is science fiction» (Amis, 1960, p. 95). Kingsley Amis não partilha aqui do vocabulário que definimos nos nossos primeiros capítulos, segundo o qual «extrapolação» se opõe a «especulação», antes englobando na expressão «speculative story» estes dois modos; é só quando nos concentramos nas ilustrações que escolheu que verificamos que recaem em maior grau no modo extrapolativo. Regressaremos à questão ainda neste capítulo.

«Whereas twenty years ago the average yawn-enforcer would locate its authoritarian society on Venus or in the thirtieth century, it would nowadays, I think, set its sights at Earth within the next hundred years» (Amis, 1960, p. 99)

Amis não aprofunda demasiado esta afirmação, nem apresenta como prova muito mais do que excertos das obras que aparentemente confirmam tal tendência, correndo portanto o risco de uma petição de princípio, mas devemos pelo menos conceder que ela é compatível com duas outras suspeitas. Uma, mais «local», resulta do cruzamento com outra tendência, a da economia. É aliás com essa associação que prossegue o excerto que acabámos de citar:

«The machinery of oppression [...] is wielded not by decadent quasi-aristocrats in ceremonial dress [...] but by businesslike managerial types well equipped with the latest technological and psychological techniques for the prevention of heresy.» (*idem, ibidem*)

As distopias mais comuns parecem então ser as que poderiam emergir da aliança entre o modo de produção capitalista (se levado ao extremo, ou apenas se deixado entregue à sua lógica interna) e a promoção duma aceitação passiva do *status quo*³ (com a consequente penalização do inconformismo) – o que faz com que *The Demolished Man*, de Alfred Bester, e *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, sejam duas escolhas quase óbvias para ilustrar o capítulo onde faz estas afirmações. Contudo, este suposto inconformismo dos autores de ficção científica – pelo menos os mais politicamente conscientes – é contrabalançado pela outra suspeita de Amis: inconformismo sim, *ma non troppo*, isto é, não a ponto de pôr em causa o

³ De resto, dois dos exemplos a que recorre neste capítulo são os contos «Barrier», de Anthony Boucher – em que o regime político se funda numa «Stasis of Cosmos» –, e «The Academy», de Robert Sheckley – onde o «Status Quo» é a instituição encarregue de assegurar os níveis de «normalidade» do indivíduo (cf. *idem*, pp. 102-105).

sistema que tomam como o único adequado. E que, previsivelmente, é aquele que os socializou:

«The political morals implied by the generic science-fiction utopia are above reproach if one happens to like democracy. Express or tacit approval of authoritarianism, of any regime built on gross inequality or the suppression of freedom, of any state of society that licenses cruelty or irresponsible whim – these belong to the domain of fantasy.» (*idem*, p. 101)⁴

A ficção científica parece assim – na sua generalidade e na época a que Amis se reporta, repetimos – ser partidária da democracia *na sua versão ocidental, da livre iniciativa mas não necessariamente do capital sem peias, e da aliança entre racionalidade e tecnologia* (apenas para retermos algumas das suas características mais relevantes) ao mesmo tempo que suspeita de tudo aquilo que a ameaça a partir do seu próprio interior⁵. O chamado «progresso» trouxe finalmente a generalização do lazer e do tempo livre? Sim, mas também formas de preencher esse tempo que não contribuem para a edificação cultural do indivíduo – «the diversion of creative energy into channels that are not serious, and so both harmless and useless» (*idem*, p. 105) –, o que poderia pôr em causa o próprio sistema. Foram as pressões económicas que obrigaram à alfabetização em massa, mas como não há utilidade numa *erudição* em massa, e desde que a tecnologia o permita, por que não substituir os livros por algo mais «leve» e controlável? Este é de certa forma o pressuposto, numa interpretação «em bruto» (mas também suavizada) de

⁴ É também nesse sentido que vai um pequeno aparte que omitimos numa citação acima, e que podemos agora repor: «The machinery of oppression, again, is wielded not by decadent quasi-aristocrats in ceremonial dress – *these are far more common in fantasy* [...]» (*idem*, p. 99, ênfase nossa).

⁵ Repare-se que não estamos a acusar estes autores de radicalismo a menos ou de moderação a mais. A matriz da racionalidade e da ciência está tão firmada na nossa cultura que até mesmo os seus críticos são incapazes de a negar radicalmente, antes preferindo aplicar-lhe um «correctivo». Cf. o retrato de Marx que nos é apresentado por Marshall Berman em *All that is Solid Melts into Air*, ou, numa simples frase que nos relembra a filiação na literatura utópica, a seguinte passagem de *The Dystopian Impulse in Modern Literature*: «modern utopianism is closely related to the kind of faith in science and rationality that Marx and Engels themselves show» (Booker, 1994, p. 4).

Fahrenheit 451; e por alguma razão Kingsley Amis elege esta novela como exemplo que remata um dos capítulos de *New Maps of Hell*. Algo similar pode ser dito da crescente imposição do consumo como contrapartida de uma sociedade da abundância; e com esse pressuposto depressa nos deparamos com algumas novelas escritas nos anos 50 por Frederick Pohl e Cyril M. Kornbluth, justamente os autores que quase monopolizam o capítulo seguinte. É aliás nessa conhecida análise que Amis invoca o título mais conhecido desta dupla, *The Space Merchants*, para acrescentar a sua voz às outras «many claims» de que esta seria «the best science-fiction novel so far» (*idem*, p. 124).

Os exemplos escolhidos por Kingsley Amis – e, tanto ou mais do que eles, as suas suspeitas – convidam-nos portanto a tomar os autores de alguma «genre SF» de meados do século XX (mormente aqueles que mapearam os «comic infernos»⁶) como, consoante a perspectiva, conformistas renitentes ou marxistas inconscientes. Ainda estamos longe das ondas de choque dos anos 60, que trariam visões muito mais radicais à dualidade utopia-distopia⁷ (por exemplo a «utopia ambígua» que é *The Dispossessed*, de Ursula K. LeGuin⁸), o

⁶ É talvez, de todos os seis mini-ensaios que constituem *New Maps of Hell*, a expressão que tem mais de *sound-bite* (cf. *idem*, pp. 119 e 122), um pouco como a que tornou John Wyndham famoso pelas «*cosy catastrophes*», na boca de Brian Aldiss (cf. Aldiss, e Wingrove, 1986, pp. 280-281).

⁷ Cf. a nota 24 ao nosso capítulo 2.1 e, porque essa é a fonte aí citada, a introdução a *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination* (Baccolini e Moylan, 2003).

⁸ Ainda que seja para a nossa argumentação uma questão algo lateral, não deixa de ser relevante que uma das áreas que este período imediatamente pós-guerra e pós-«Golden Age» deixou quase intocado fosse a da sexualidade. Boa parte da inovação trazida por *The Dispossessed* e outros títulos da década de 70 – como *The Female Man*, de Joanna Russ, *Dhalgren*, de Samuel R. Delany, ou mesmo, em muito menor grau, *The Forever War*, de Joe Haldeman e, por que não, *The Alteration*, do próprio Kingsley Amis – foi dirigida a este quase tabu, relativamente ao qual já Amis dizia: «It is remarkable [...] how rarely the sinister developments foreseen include sex. [...] The sentimental consensus that this is perhaps the only part of human nature that can never be changed, unless indeed life itself becomes something else, is a disappointing trait in science-fiction writers, who as a rule are almost over-excitable in their readiness to see as variables what are normally taken to be constants. [...] Gradations of sexual privilege, compulsory chastity plus artificial insemination, demolition for adulterers – I look in vain even for such simplicities as these, all of which strike me as a good deal more plausible than the average alien invasion.» (Amis, 1960, pp. 114-115)

que parcialmente absolve os autores da «*Silver Age*» do seu conformismo⁹; compreende-se que as críticas ao sistema fossem de uma leveza incapaz de fazer estremecer fundamentos que os próprios consideravam inabaláveis (ou, quando assim não era, disfarçavam-no com um tom satírico¹⁰). Ray Bradbury é um desses casos, mas Amis invoca-o como sendo característico de todo este campo literário, subtilmente passando de Bradbury a Pohl e Kornbluth:

«Bradbury's is the most skilfully drawn of all science fiction's conformist hells. One invariable feature of them is that however activist they may be, however convinced that the individual can, and will, assert himself, their programme is always to resist or undo harmful change, not to promote useful change. It is quite typical that the revolutionary party in *The Space Merchants* should be called the Conservationists.» (*idem*, pp. 109-110)

Todavia, não nos parece ser esse o traço mais significativo dos autores de SF da época, e sim o facto de, muito provavelmente sem disso se darem conta, comungarem duma visão linear da história que teve em Hegel o seu mais consistente teorizador e depois em Marx o discípulo que, na sua versão materialista e programática, mais contribuiu para divulgá-la. Tal como Marx, crêem de modo geral numa determinação material da História – deveríamos

⁹ Bem como algum optimismo devido ao crescimento económico americano no pós-guerra, mas a Guerra Fria e acima de tudo o mccarthyismo surgem com o carácter de circunstâncias agravantes, pelo menos no que respeita aos autores naturais dos EUA. Temos por isso de relativizar (ainda mais) a afirmação de Frederik Pohl citada no capítulo anterior, e segundo a qual «the only people speaking up openly to tell it like it was were Edward R. Murrow, one or two senators, and just about every science fiction writer alive.» (cit. in Carter, 1977, pp. 140-141). Ainda assim, a acusação de conformismo seria, nestes tempos, ainda mais pertinente se se tivessem dedicado ao modo mais *demodé* e desconsiderado da utopia: «much of the history of recent utopian thought can be read as a gradual shift from utopian to dystopian emphasis, whole utopian thought itself has come more and more to be seen as escapist or even reactionary. [...] While there have been specific cases of localized resurgences in utopian literature (especially among feminist writers and other leftist writers inspired by the political activism of the 1960s), twentieth-century literature has generally envisioned utopia as either impossible or undesirable.» (Booker, 1994, pp. 15 e 17)

¹⁰ Foi possivelmente o caso de boa parte dos elementos dos «Futurians», nem que assim tivesse sido por um período passageiro. O melhor relato de todas as peripécias por que passou este grupo de escritores (Pohl, Kornbluth, Don Wollheim, Judith Merrill e outros, incluindo um jovem Isaac Asimov), em especial as suas ligações ao Partido Comunista americano, é forçosamente *The Futurians* de Damon Knight, também ele um «futuriano» de «segunda geração» (Knight, 1977).

aliás começar por dizer que, tal como Marx, *crêem numa História*¹¹ que, retrospectivamente, conduziu os seres humanos a uma melhoria progressiva da sua condição: o conforto pessoal, a saúde, o acesso aos bens materiais, o conhecimento (nem que seja apenas ao nível da escolaridade obrigatória nas sociedades desenvolvidas), e, numa posição de destaque, também as liberdades individuais e os sistemas políticos democráticos – tudo «provas» de que, apesar dos muitos desvios e recuos, a humanidade (ou deveríamos dizer «a cultura do Ocidente»?) tem beneficiado, com o decurso do tempo, de um progresso cumulativo. E de que as causas – tanto ou mais do que as consequências – desse progresso são quase exclusivamente materiais, ou melhor, que se trata de um progresso secularizado.

Assim como, ao terminar uma obra de ficção, as peças do *puzzle* se encaixam e percebemos que a narrativa não poderia ter sido de outra maneira¹², também grande parte da «*genre SF*» transpira essa crença do senso comum de que, por exemplo, a democracia representativa e a (ou alguma forma moderada de) economia de mercado são um resultado inevitável (e *desejável*) dos muitos séculos de civilização.

Note-se que não é preciso ser marxiano ou hegeliano para aceitar estes pressupostos. Eles são – e essa é talvez a maior prova de que Hegel estava certo, nem que apenas formalmente – aqueles pelos quais todos nós nos regemos ao longo das acções quotidianas, mesmo em ocasiões que exigiriam uma maior capacidade crítica, como quando reduzimos a nossa participação

¹¹ O que não obriga contudo a hipostasiar, como Marx, passado, presente e futuro. Diríamos, quanto a esta importante questão – apesar de por agora termos de suspendê-la – que hipostasiam o passado e o presente e, na pior das hipóteses, o «*near future*». Note-se que esta pressuposição não é incompatível com a crença na autodeterminação individual, crença que é particularmente relevante na cultura americana, como o lembra George Slusser no artigo «History, Historicity, Story» (Slusser, 1988).

¹² Estamos a simplificar. Nem isso ocorre com toda a ficção (nem, quando assim não é, isso denuncia obrigatoriamente uma obra falhada), nem a ficção é o único tipo de discurso que procura chegar a esse encadeamento de causalidades. A própria História enquanto ciência é, como o demonstrou Paul Ricoeur em *Temps et récit* (Ricoeur, 1983), indissociável dessa lógica narrativa. Mas talvez também todas as ciências, inclusive as mais *hard* – ainda que deslocado da temática aqui em causa, o artigo «A Ciência e as suas Retóricas», de António Fernando Cascais (Cascais, 2005), é a esse respeito esclarecedor.

política ao exercício do direito de voto (ou nem isso). Como havia dito Amis, é estranho que a «literatura da mudança», que tudo vê como contingente, tenha sido neste contexto tão limitada nas suas capacidades especulativas. E contudo – tornemos o reparo numa apologia ao mesmo tempo que recuperamos uma oposição que vem bastante de trás –, o que falhou em imaginação *especulativa* sobrou em capacidade *extrapolativa*. Esse é também, ainda que com particularidades que não devem ser descuradas, o caso de Philip K. Dick¹³.

Admitindo desde já que seria demasiado exaustivo fazer o exercício que se segue para todas as novelas de Dick – nalgumas a distopia está demasiado diluída no cenário, e em muitas das mais tardias as preocupações estão a um nível distinto –, é instrutivo olhar para algumas das descrições dos sistemas político-sociais que concebeu. Recolhamos algumas amostras, necessariamente limitadas¹⁴, esperando que isso permita retirar conclusões sobre toda a sua obra.

Solar Lottery: «The disintegration of the social and economic system had been slow, gradual and profound. It went so deep that people lost faith in natural law itself. [...] Statistical prediction became popular ... the very concept of cause and effect died out. People lost faith in the belief that they could control their environment; all that remained was probable sequence: good odds in a universe of random chance.» (Dick, 1954c, p. 20)

¹³ Numa carta a John Betancourt, parcialmente republicada como prefácio póstumo ao primeiro volume das suas *Collected Stories*, explica o que para ele são os mundos ficcionais da SF numa forma que claramente evoca aquilo a que temos vindo a chamar o modo extrapolativo: «It is our world *dislocated by some kind of mental effort* on the part of the author, our world transformed into that which it is not or nor yet. This world *must differ from the given in at least one way*, and this one way must be sufficient to give rise to events that could not occur in our society – or in any known society present or past. There must be a coherent idea involved in this dislocation; that is, *the dislocation must be a conceptual one*, not merely a trivial or bizarre one» (in Dick, 1987a, p. i, ênfases nossas)

¹⁴ A limitação é dupla: por um lado seria enfadonho recensar passagens de todos os títulos – mesmo restringindo-nos às novelas, o que só por si é outra arbitrariedade –; por outro, há ínfimos pormenores, como a descrição do mobiliário dos apartamentos, que, quando combinados, dizem tanto ou mais do que um *infodump* acerca do regime político ou das suas origens.

The World Jones Made: «Communism, Fascism, Zionism – they're the opinions of absolutist individuals forced on whole continents. And it has nothing to do with the sincerity of the leader. Or the followers. The fact that they believe it makes it even more obscene.» (Dick, 1954l, p. 33) e «The Hoff book was being circulated in our area, too. [...] It was quite revolutionary; many of us had never heard of the multiple-value system. The idea that everybody might be right, that everybody was entitled to his own way of life, had a startling effect on us.» (*idem*, p. 88)

The Man who Japed: «“This book is still pornography”, Sugerman said. “Joyce, Hemingway. Degenerate trash. The Major's first Book Committee listed *Ulysses* on the hex-sheet back in 1988. Here. [...] A bunch more of them. Novels of the twentieth century. All gone, now. Banned. Burned. Destroyed.” “But what was the purpose of these books? [...] What kind of Morec did they teach?” Allen demanded. “They didn't”, Sugerman said. “These particular novels even taught *unMorec*.”» (Dick, 1955f, p. 56)

The Simulacra: «Now there was just the one party, which had ruled a stable and peaceful society, and everyone, by law, belonged to it. Everyone paid dues and attended meetings and voted, each four years, for a new der Alte – for the man they thought Nicole would like best. It was nice to know that they, the people, had the power to decide who would become Nicole's husband, each four years; in a sense it gave to the electorate supreme power, even above Nicole herself.» (Dick, 1963n, pp. 19-20)

Do Androids Dream of Electric Sheep?: «In addition, no one today remembered why the war had come about or who, if anyone, had won. The dust which had contaminated most of the planet's surface had originated in no country and no one, even the wartime enemy, had planned on it. First, strangely, the owls had died. [...] (Dick, 1966b, p. 358) e «*You shall kill only the killers*, Mercer had told them the year empathy boxes first appeared on Earth. And in Mercerism, as it evolved in to a full theology, the concept of The Killers had grown insidiously.» (*idem*, p. 367)

Our Friends from Frolix-8: «Rule first by the Unusuals, then the New Men... if they have actually worked this out to a fine point, he thought, where they control the personnel testing apparatus, then they could constitute, as he said, a self-perpetuating structure of power; but our whole political system is based on the fact of the two groups' mutual animosity... it's the basic verity of our lives – that, and the admission that due to their superiority they deserve to rule and can do so wisely.» (Dick, 1969a, p. 7)

Radio Free Albemuth: «Being politically oriented, Nicholas had already noted the budding career of the junior senator from California, Ferris F. Fremont, who had issued forth in 1952 from Orange County, [...] an area so reactionary that to us in Berkeley it seemed a phantom land, [...] the fantasy land at the other end of the world, Berkeley's opposite [...]. Within one universe the two could never coexist.» (Dick, 1976b, pp. 25-26) e «Berkeley was the pinko capital of the world. The pinko capital of the world was not surprised when Senator Fremont was named to a committee investigating un-American activities. It wasn't surprised when the senator nailed several prominent liberals as Communist Party members. But it was surprised when Senator Fremont made the Aramchek accusation.» (*idem*, pp. 27-28)

Para além do aspecto que já notámos no capítulo anterior – o facto de, com o correr do tempo, se encontrarem cada vez menos narrativas *sobre* distopias ainda que em quase todas se *coexista* com a distopia –, e independentemente da crescente subtilidade no modo como os regimes são apresentados, tornando aliás a selecção de excertos relevantes uma tarefa cada vez mais árdua (*Our Friends from Frolix-8* é em toda a linha a excepção), há uma constante que atravessa todas as obras aqui escolhidas. Como se assumindo o papel do «bom aluno» que aprendeu a lição extrapolativa, K. Dick constrói as sociedades distópicas que povoam as suas novelas a partir do presente, postulando a exacerbação – ou, menos frequentemente, a alteração – de alguns elementos-chave e daí extraíndo as suas consequências lógicas. Por mais absurdo que fosse classificar Dick como escritor de *hard SF*¹⁵, o racionalismo que é próprio da ciência é por ele aplicado às dimensões sociais e políticas¹⁶.

¹⁵ A comprová-lo, é instrutivo olhar para a antologia *The Ascent of Wonder: The Evolution of Hard SF*, que, ainda que possua um conto de Philip K. Dick («The Unfatigable Frog», uma actualização do paradoxo de Zenão), não o faz sem a reserva de que «Dick [...] was more taken with philosophical ideas [é o caso do conto escolhido] and the nature of reality than with science and its rigorous methodology. [...] Dick's fiction was often in opposition to the rest of the genre, especially the attitudes of most hard science fiction.» (Hartwell e Cramer (orgs.), 1994, p. 835)

¹⁶ Mas, curiosamente, de tal forma que parece ir mais ao encontro da simples aglutinação da definição mais lata de Asimov de «Social Fiction» com a de «Science Fiction» do que da que

Temos assim que quase todos os regimes distópicos retratados por Dick derivam da nossa «boa e velha» democracia representativa, e as suas economias da ainda mais senecta economia de mercado. Em *Solar Lottery* (como de resto em quase tudo o que escreveria daí em diante) as pequenas empresas são engolfadas pelas grandes corporações; resultado: a descrença das populações em tudo o que não se assemelhe a essa outra «grande lotaria» que é o nascer ou não em berço de ouro, com as instituições políticas a adaptarem-se a esta nova mentalidade colectiva. Em *The World Jones Made*, a democracia e a liberdade de expressão são levadas a um cúmulo paradoxal onde se tornam a justificação para uma polícia política e para uma forma velada de censura. Em *Radio Free Albemuth* – terminando, com este enorme salto temporal, a enumeração –, um mccarthyismo *up-to-date*, ainda mais extremado e paranóico. Em todo o caso – e por alguma razão Philip K. Dick é um escritor do «*near future*»¹⁷ – a democracia ocidental é o padrão pelo qual são aferidas as sociedades que retrata.

Ao utilizarmos o termo «padrão», não pensamos apenas numa unidade – objectiva mas arbitrária, como o metro ou o segundo – que nos serve de medida, mas também (e talvez primordialmente) no sentido normativo do termo. Tal como Kingsley Amis lembrara a propósito de outros escritores de ficção científica, também Philip K. Dick deixa transparecer a sua convicção de que a democracia ao estilo ocidental é, mesmo que enquanto ideal ainda não integralmente concretizado, o único sistema político digno

dá, num momento posterior do artigo com esse mesmo nome, de «Social Science Fiction»: «*Social fiction* is that branch of literature which moralizes about a current society through the device of dealing with a fictitious society. [...] *Science fiction* is that branch of literature which deals with a fictitious society, differing from our own chiefly in the nature or extent of its technological development. [...] (*Social*) *science fiction* is that branch of literature which is concerned with the impact of scientific advance upon human beings.» (Asimov, 1953, pp. 158, 167 e 171, ênfases nossas)

¹⁷ Algo que, como vimos também na primeira e segunda partes, costuma ser uma característica do modo extrapolativo, enquanto o «*far future*» se adequa melhor ao especulativo. Para uma lista dos anos em que decorrem as intrigas de todas as novelas de K. Dick, o que permite comprovar esta afirmação, cf. *Philip K. Dick: The Pocket Essential*, de Andrew Butler (Butler, 2000a).

desse nome, ou, como na famosa citação atribuída a Churchill, «the worst form of government except for all those others that have been tried». Esse é um dos trilhos que temos de percorrer – indagar o que motiva, em K. Dick, uma tão profunda convicção. O outro é o que, partindo dessa convicção (e aparentemente contradizendo-a), conduz a uma tão grande apetência pelos cenários distópicos. O primeiro será predominantemente filosófico; o segundo terá muito de histórico.

Quando começa e quando acaba – se é que tal já ocorreu – a crença na unilinearidade da História, ou melhor, aquilo que autoriza que a palavra se inicie com uma maiúscula¹⁸? É impossível dar uma resposta que seja pouco mais do que um conceito vago; é essa, aliás, uma das funções da palavra «modernidade» e do seu correlato «pós-modernidade». Mas se esta é uma questão insolúvel, pelo menos em meia dúzia de linhas, pode ao menos baixar-se um pouco a fasquia e perguntar quando – ou *com quem* – tal conjectura adquiriu a sua forma mais consistente e definitiva. Para essa pergunta, a resposta é inequívoca: com Hegel. Tudo o que veio depois – o caso mais recente é o de Francis Fukuyama – são meros comentários. E, talvez para deixar Hegel ainda mais intocado no seu pedestal¹⁹ mas também para nos mantermos próximos do período que por ora nos é mais relevante – o de meados do século XX –, é a um dos seus comentadores que recorreremos: Alexandre Kojève²⁰.

Apesar do que acabámos de afirmar – condensando algo discutido nos capítulos iniciais – acerca da «modernidade» enquanto «termo guarda-chuva», ele pode ser-nos útil se dirigirmos o nosso olhar para as duas

¹⁸ Cf., na nota 22 ao primeiro capítulo deste trabalho, uma conhecida citação de *A Sociedade Transparente*, de Gianni Vattimo.

¹⁹ O que está muito longe de equivaler a que compartilhemos das suas teorias; queremos apenas salientar a sua incontornabilidade.

²⁰ Ou, para sermos mais precisos, a um comentador do comentador, pois é no livro de Barry Cooper *The End of History: An Essay on Modern Hegelianism* (Cooper, 1984) que as teses de Kojève surgem na forma mais sucinta e clara para os nossos propósitos.

posições fundamentais em torno deste conceito. Para uns, «modernidade», «racionalismo» e «iluminismo» são termos praticamente intercambiáveis; e, assim sendo, os reveses dos últimos são um indicador incontestável do esgotamento da primeira. Depois da modernidade, algo distinto desta («pós-modernidade» pode provisoriamente servir, enquanto se aguarda melhor expressão). Para outros, a modernidade coincide com uma crise de fundamentos e com a inevitável pulsão para preencher o vazio deixado por essa crise. Nesta segunda acepção, a modernidade não é um período ou uma época: pode ser *menos*, isto é, um corte na História, necessariamente irreversível, que está na origem de múltiplas demandas de um novo fundamento; pode contudo ser *mais*, ou seja, não só o corte como também – e talvez acima de tudo – essas tentativas de resposta. Mesmo que entre tais respostas seja predominante o apelo à racionalidade (pois, como veremos já de seguida, isso é próprio do ideal de emancipação do Homem), pode na melhor das hipóteses conceder-se uma «afinidade electiva» entre modernidade e *racionalidade*; nunca, como no caso anterior, uma equação entre aquela e *racionalismo*.

A segunda versão, que num certo sentido pode ser qualificada como «fraca», revela contudo a sua força quando se verifica o quanto ela implica que se dê a modernidade como interminável, ou pelo menos como *irreversível*. É um corolário a que não podemos furtar-nos se, como afirma Barry Cooper em *The End of History: An Essay on Modern Hegelianism*, o elemento fundamental para caracterizar a modernidade é a auto-asserção do homem:

«Once one had experienced self-consciousness fully, consciousness of dependence is gone forever. [...] one necessarily understands oneself as responsible for whatever meanings actually exist.»
(Cooper, 1984, p. 284)

É justamente essa a posição de Hegel. À autoconsciência da posição do Homem no mundo seguiu-se – *segue-se, forçosamente* – a consciência e o desejo

de autodeterminação, e essa barreira, uma vez transposta, fica para sempre para trás, por mais que tal traga também consigo (talvez também para sempre) uma profunda crise²¹. Mas logo que essa auto-asserção esteja completa (e note-se o quanto este raciocínio parte da unidade do Homem para chegar à univocidade do seu percurso de autodeterminação), a História terá atingido um estado de acabamento. Até aqui temos uma argumentação puramente formal, que não levanta grandes controvérsias. Contudo, a construção teórica de Hegel (acima de tudo por via de Kojève enquanto seu leitor) apela a argumentos substanciais, e é destes que a ideia de «fim da História» emerge. Logo que retiramos o indivíduo dessa posição quase solipsista (a que está exposta na citação acima) e o inserimos num contexto social concreto, até que ponto continua a poder falar-se de irreversibilidade e de uma História acabada ou em vias de acabar? Como distinguir entre uma verdadeira mudança, como supostamente foi a transição para a modernidade, e um mero aperfeiçoamento ou alteração «acidental» do estado de coisas? Que dizer, por exemplo, da relação entre o indivíduo e o regime político vigente?

«Clearly, some things have changed. We, after all, do not live in nineteenth-century European nation-states. *The question at issue, however, is whether our present regime is essentially or fundamentally different from its nineteenth-century predecessor, however described.* [...] Thus one must distinguish between nineteenth century contingencies, such as the difference between the state and civil society, and the essential or fundamental feature that both elements shared, namely the desire for recognition.» (*idem*, pp. 286-287, ênfase nossa)

As diferenças entre as formas políticas dos séculos XIX e XX (bem como todas as convoluções que se deram neste último e que estão ainda a dar-se por todo o globo) são então reduzidas – é já a voz de Kojève que se faz ouvir – a

²¹ Mas também o contrário, isto é, a satisfação com um estado de coisas, que é aliás considerado por Barry Cooper como um indicador de que se atingiu uma situação estável, como veremos num excerto abaixo.

«meras contingências» – Aristóteles, sempre Aristóteles!²² –, pois o processo, mesmo que sujeito a recuos passageiros, é imparável:

«human beings [...] become satisfied with what is, namely the modern, secular, rational world. According to Hegel, everyone lives in, or strives to live in, such a world.» (*idem*, p. 285)

Neste ponto é necessário separar as águas, ou seja, destringir o mais inequivocamente possível entre o esqueleto formal hegeliano e o que intérpretes como Kojève geraram a partir deste. Pois não será trair o próprio espírito de Hegel esquecer que 1) ainda nem todos vivem nesse mundo; 2) uma grande maioria, logo que nos afastamos do universo de influência da cultura ocidental, ainda nem sabe o que é aspirar e lutar por esse mundo (quando não o negam veementemente como mero produto de um imperialismo ou colonialismo mitigado logo que com ele contactam); e 3) mesmo limitando-nos ao Ocidente ou ao mundo ocidentalizado, esse ideal de auto-emancipação e transparência se vê – talvez crescentemente – obscurecido por uma série de entraves que têm vindo a ser definidos como «inautenticidade» (Adorno e Horkheimer), «existência inautêntica» (Heidegger), ou, mais prosaicamente, como obstáculos à comunicação (Habermas)²³? E que dizer dos «apóstatas» (perdoe-se o vocabulário pedido de empréstimo à teologia cristã) que voluntariamente o abandonaram²⁴?

²² O modo como Barry Cooper (ou, se assim se preferir, a linhagem Hegel-Kojève-Cooper) desautoriza as objecções não poderia ser mais evidentemente aristotélica. Daí que continue: «This is a serious objection [...]. It may be met, however, if one distinguishes the meaning or *essence* of Hegel's argument from the *contingent* configuration in which it was cast» (Cooper, 1984, p. 287, ênfases nossas).

²³ Entre os quais, como sabemos, se contam formas de mediação como a propaganda ou a «indústria da cultura», qualquer delas – vimo-lo no capítulo anterior – elemento habitual nos cenários de K. Dick.

²⁴ Há contudo uma razão para a escolha do vocabulário, pois muitas destas saídas voluntárias concretizam-se – cf. a este propósito o terceiro capítulo de *A Sociedade Transparente* de Vattimo, intitulado «O Mito Reencontrado» (Vattimo, 1989, pp. 37-53) – numa espécie de «regresso ao religioso», seja à matriz judaico-cristã que antecedeu e acompanhou a própria modernidade ocidental, seja às exóticas religiões orientais. Kojève teria contudo uma resposta preparada, no dizer de Barry Cooper: «what about getting out of the system once one got in? So far as the Kojévian interpretation was concerned, this was a non-problem: if the system is,

Ora, perante isto ou podemos replicar a Cooper (e, retroactivamente, a Kojève e a Hegel) contrapondo que a sede da falácia é a classificação de alterações fundamentais como meras contingências²⁵; ou, adoptando uma atitude que com grande grau de certeza repugnaria o próprio Hegel, pois atinge o cerne das suas premissas totalizantes, alegar que se está simplesmente a tomar a parte pelo todo. A alguns bastaria uma lista das convulsões político-sociais que agitaram o século XX – se necessário apimentada por uma boa dose de novelas utópicas ou distópicas²⁶ –, mas a verdade é que esta não abala nem um milímetro a convicção dos defensores do «fim da História», que nelas encontrarão no mínimo pequenos recuos, pequenas flutuações contra a maré do inevitável, ou na situação mais extrema, é possível que até aí descubram mais motivos para confirmarem as suas teses²⁷.

or strives toward being, comprehensive, then there is no outside to which one could conceivably seek to go. The force of the logic is as inescapable as it is unsettling.» (Cooper, 1984, p. 331) A lógica é de facto perturbadora: ainda é preciso que o «sistema» evolua mais um pouco até que possa absorver as suas aparentes (ou temporárias) rejeições.

²⁵ Como responderá o canadiano Cooper hoje, no pós-11 de Setembro, à sua própria afirmação (em 1984, lembremos) sobre a impossibilidade *lógica* de justificar a guerra num presente em que a História já se concretizou? Dizia então: «In general, the deployment of nuclear weapons has meant that both Grotius's view of war, that it is the means to maintain law, and Clausewitz's, that it is the continuation of political policy, are obsolete, since even a "just war" by Grotius's standards can have consequences whose catastrophic injustice far outweighs any other considerations. But such observations simply confirm the contention that war, in the historical sense, has become impossible.» (*idem*, p. 288, ênfase nossa). Sabemos que Barry Cooper escreveu recentemente dois livros sobre o terrorismo, a que infelizmente (pois tal permitiria responder a essa dúvida) não tivemos acesso. São eles *New Political Religions, or an Analysis of Modern Terrorism*, de 2004, e, do mesmo ano, uma monografia intitulada *Privacy and Security in an Age of Terrorism*.

²⁶ Muitas delas contemporâneas pelo menos de Kojève: *My*, de Yevgeny Zamyatin; 1984, de Orwell; ou, do lado utópico, *Walden Two*, de B. F. Skinner. Barry Cooper acrescenta-lhes *Arkipelag GULag*, de Alexandr Solzhenitsyn, como que antecipando-se a esse contra-argumento (cf. *idem*, pp. 303-318).

²⁷ Por exemplo, em Cooper é possível encontrar uma muito bem articulada interpretação dos movimentos anticoloniais como concretização do Ideal Absoluto. Quem pense usá-los como prova de que os hegelianos estão errados ficará portanto desconcertado com a argumentação que se segue: «in any event, the revolt of the rest of the world against the West, as Toynbee called the phenomenon, has been less a counter-revolution under local management. Colonization and decolonization, then, are moments in a single process, "the painful birth of the world itself. None of the former colonial peoples [...] wish to turn back the clock, and this is its historical justification".» (Cooper, 1984, p. 289; citação no interior de Herbert Lüthy, «Colonization and the Making of Mankind», *Journal of Economic History*, n.º 21, 1961, p. 494.) A secção sobre os *gulags* soviéticos, referida na nota anterior, é ainda mais inesperada.

Será, como nos diz a famosa *boutade* de Kojève, que «Marx é Deus e Ford o seu profeta»²⁸? Quando o raciocínio é tão devorador que, na sua lógica imparável, assimila qualquer tentativa de negá-lo como apenas mais um momento de uma progressiva aproximação da completude que tudo explicará²⁹, a frase parece não conter qualquer contradição: a luta de classes não deixa por isso de funcionar como motor da história, mas – eis a novidade kojéviana – o capitalismo de mercado, mesmo que precise de sujeitar-se a alguns ajustes finais, é a sua finalidade. E quem diz capitalismo diz o sistema político que este exige – a democracia parlamentar e os seus corolários: a universalidade do voto (ou o seu simulacro?), a liberdade de expressão (ou o seu simulacro?) e a livre iniciativa (ou o seu simulacro?). Deixando por ora de lado a fulcral necessidade de distinguir entre qualquer destes elementos da democracia e os respectivos simulacros – ao que podemos apenas adiantar que essa é uma das questões que obcecou Philip K. Dick –, temos de admitir que, nem que seja à falta de outro sistema, somos todos hegelianos e kojévianos, Dick incluído. E somo-lo no sentido em que acreditamos ter na democracia contemporânea uma conquista irreversível – *desejavelmente* irreversível – da «civilização».

A «pulsão distópica» que surge em inúmeros escritores do século XX não dispensa por isso um optimismo profundo: a crença de que foi encontrado o sistema mais humano e justo (mesmo que ainda longe da sua forma ideal)... mas também a consciência – essa muito menos hegeliana e muito mais

²⁸ Em boa verdade, não encontramos semelhante afirmação em forma tão cabal. O que mais se aproxima dessa provável lenda é uma conferência pronunciada a 16 de Janeiro de 1957 em Dusseldorf, de que descobrimos uma tradução italiana *online* intitulada «Il Colonialismo nella Prospettiva Europea» «Nel vecchio capitalismo la “contraddizione” constatata da Marx è stata superata nella pratica, in modo attivo ed efficace, grazie al fordismo.» (Kojève, 1957, citado a partir de fonte *online*) O texto completo da conferência pode ser encontrado em <http://www.adelphiana.it/pdf/Kojeve.pdf>

²⁹ Deixando-nos como tarefa final apenas a compreensão do significado profundo daquilo que é viver em tal mundo – «All that is left to do is understand this fact and what it implies.» (Cooper, 1994, p. 285) –, tarefa que, dizem os hegelianos, ocupará o comum dos mortais num momento futuro embora o próprio Hegel, como um guru, já tivesse assimilado tudo o que há para assimilar.

visceral – de que tal sistema é também o mais frágil de todos e que tem a todo o custo de ser preservado. Um pequeno desvio do caminho que cada um imagina ser o desejado e depressa a bola de neve se transforma numa avalanche distópica: como os acontecimentos desse agitado século demonstraram, foi nos ambientes democráticos (ou potencialmente democráticos) que despontaram as maiores ameaças à democracia. Em autores como Orwell ou Zamyatin, tais ameaças estão tão bem identificadas (e não só no interior da intriga, pois são óbvias as referências a regimes bem reais na época), a ponto de quase constituírem pequenas obsessões pessoais; no campo da ficção científica, a – algo irônica – necessidade de alimentar um mercado com uma produção regular obrigou a extrapolar toda uma panóplia de sistemas políticos distópicos a partir das tendências contemporâneas da técnica. Não que haja assim tanta variedade de *nuances* nas distopias que saíram da «*genre SF*», mas as obsessões – a existirem – tiveram de fingir um pouco mais alguma originalidade do que os seus «parentes abastados» da literatura *mainstream*.

Philip K. Dick não escapa a esta descrição. Como vimos, aliás, a inicial diversidade de distopias vai dando progressivamente lugar a um retrato composto (e complexo) de pequenas peças que nas primeiras novelas tinham primazia, como se bastassem para gerar uma distopia. Mas, quer nesse período inicial (à superfície) mais eclético quer nos mundos mais elaborados e mais consistentes da sua produção mais madura, encontramos o «hegelianismo subterrâneo» que procurámos descrever com a ajuda de um dos seus teorizadores. E – damos agora o passo mais arriscado – é bem possível que Dick tivesse alguma consciência de quanto o pensamento ocidental (incluído as suas convicções políticas) fora moldado por Hegel. Dick era ávido leitor de filosofia e ávido consumidor da cultura alemã, mesmo que

com todas as reservas que devem ser colocadas aos autodidactas³⁰, e conhecia pelo menos a alegoria hegeliana da ave de Minerva, a coruja que levanta voo ao anoitecer, parte da inspiração para a novela que apenas iniciara quando faleceu, *The Owl in Daylight*³¹. Essa consciência não altera contudo nem um milímetro a crença, que partilha com outros autores menos *philosophically inclined*, nas virtualidades dos sistemas políticos ocidentais, mormente o americano.

O que demos com uma das mãos – um certo conformismo perante a versão da democracia em que Philip K. Dick foi formado – temos agora de tirar com a outra, pois a *descrença* ou desilusão perante esse mesmo sistema é tanto ou mais determinante para caracterizar a sua obra. Anunciando-o de forma bastante condensada, Dick pode acreditar na democracia como o melhor dos sistemas mas suspeita – como que aderindo a uma versão «entrópica» do hegelianismo – que os seus dias estão contados. Talvez seja por isso, aliás, que é hoje lido por alguns intérpretes como «pós-moderno» ou (por limitador que seja olhar qualquer autor ou obra de ficção científica a

³⁰ Ao que é possível concluir das suas diversas biografias, não teria conhecimentos tão profundos da língua alemã quanto alardeava, mas é de admitir que se tivessem consolidado ao longo do tempo. Além disso, por mais que pudesse haver alguma falta de critério nas suas leituras de autores contemporâneos – o que não é problema exclusivo dos autodidactas –, teve pelo menos o distanciamento suficiente para criar uma sátira de parte de si mesmo na personagem de Jack Isidore, em *Confessions of a Crap Artist*.

³¹ Hipótese válida mesmo perante a explicação que dá na entrevista a Gwen Lee e Doris Elaine Sauter, publicada como *What if our World is their Heaven: The Final Conversations of Philip K. Dick*. Afirma aí que a expressão tem uma origem popular, sendo proveniente do Sul dos Estados Unidos (cf. Lee e Sauter (orgs.), 2000, pp. 74 e 133). O seu significado é contudo bastante semelhante, e tratando-se a novela em projecto, como também aí indica, uma espécie de versão actualizada do mito de Fausto (cf. *idem*, pp. 124 a 133), não devemos rejeitar a ligação a Hegel. Ainda que se trate de uma ligação ainda mais ténue, cf. também o apelido da personagem que dá nome a *The Man in the High Castle* e autor de *The Grasshopper Lies Heavy*, a «novela dentro da novela». Abendsen pode apontar para «Abend sehen» («visão da tarde», «visão tardia»), ou para «Abend Sendung» («missão tardia», «envio tardio»), ideias muito hegelianas.

partir das suas capacidades «proféticas») como alguém que viveu antes do seu tempo³².

Uma pista que pode encaminhar-nos na direcção certa são as primeiras páginas do capítulo «Nostalgia for the Present» do agora canónico *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, de Fredric Jameson. O capítulo abre com uma discussão de *Time out of Joint*:

«There is a novel by Philip K. Dick, which, published in 1959, evokes the fifties [...]. If you were interested in constructing a time capsule or an “only yesterday” compendium or documentary-nostalgia video film of the 1950s, this might serve as a beginning.» (Jameson, 1991, p. 279)

Só que...

«The list is not a list of facts or historical realities (although its items are not invented and are in some sense “authentic”), but rather a list of *stereotypes*, of *ideas of facts* and historical realities.» (*idem*, *ibidem*, ênfases nossas)

A mestria de Philip K. Dick nesta novela consiste contudo no artifício – tanto no sentido de dispositivo construído artificialmente quanto no de algo construído por um artesão que conhece bem o seu mester – de escrever (como bem conhece quem leu *Time out of Joint*) nos anos 50 sobre os anos 50 mas do ponto de vista de personagens que, sem o saberem ao longo de quase toda a intriga, estão a quatro décadas de distância no futuro:

«This is clearly [...] to shift from the realities of the 1950s to the representation of that rather different thing, the “fifties” [...]; in other words, its own representation of itself.» (*idem*, p. 281)

³² Cf., por exemplo, «Philip K. Dick and the Metaphysics of American Politics», artigo de Brian J. Burden para a *Foundation* (Burden, 1982), ou o mais frequentemente citado «P. K. Dick: From the Death of the Subject to a Theology of Late Capitalism», de Scott Durham (Durham, 1988).

Como se – não percamos o fio à nossa meada que são as distopias em K. Dick – olhasse para um dos períodos presumivelmente mais prósperos e abençoados da história dos Estados Unidos (devido ao crescimento económico do pós-guerra e do consequente optimismo) e, levantando o véu do estereótipo, deixasse entrever os seus tons menos radiosos (a Guerra Fria, o mccarthyismo, o racismo – latente ou manifesto –, e, por que não, a própria ilusão que é a felicidade de subúrbio):

«the misery here is the misery of happiness [...], of Marcuse's "false" happiness, the gratifications of the new car, the TV dinner and your favorite program on the sofa – which are now themselves secretly a misery, an unhappiness that doesn't know its name, that has no way of telling itself apart from genuine satisfaction and fulfillment since it has presumably never encountered this last. [...] Dick himself comes to mind as the virtual poet laureate of this material: of squabbling couples and marital dramas, of petit bourgeois shopkeepers, neighborhoods, and afternoons in front of television, and all the rest.» (*idem*, p. 280)³³

Se assumida esta abordagem, não só *Time out of Joint* como muita da ficção de Philip K. Dick deve então ser também lida como procurando equilibrar-se numa corda bamba entre distopia e utopia – entre a distopia que ameaça sobrevir e a utopia que não passa de uma ilusão. Ou ainda, a ilusão que é a própria ideia de utopia logo que se arroga ser mais do que uma ideia:

«Dick's novel can be read in that way – the grimmer "reality" disclosed behind the benign and deceptive appearance – or it can be taken as a certain approach to self-consciousness about the representations themselves.» (*idem*, p. 283)

Compreende-se assim por que razão as duas novelas em que essas possibilidades de leitura surgem como mais claras – que se contam também,

³³ Cenários que povoam também a sua ficção realista, mas aí de forma demasiado explícita, o que a deixa exposta a uma crítica que Jameson faz a este modo ficcional como um todo: «Of naturalism [...] the Germans used to say that it "stank of cabbage": that is, it exuded the misery and boredom of its subject matter, poverty itself.» (Jameson, 1991, p. 280)

talvez pela mesmíssima razão, entre as mais dissecadas pela crítica académica – são *Time out of Joint* e *The Man in the High Castle*. A primeira apreende o presente «as the past of a specific future» (*idem*, p. 285), a segunda situa-se num presente alternativo, mas ambas denunciam o presente real como falsa utopia, como – para conciliar a conhecida oposição proposta por Karl Mannheim – ideologia que se mascara enquanto utopia³⁴. Tanto Eric Rabkin quanto Jameson, ainda que partilhando de visões algo distintas acerca da pertinência das utopias na literatura contemporânea³⁵, podem ser invocados em defesa desta hipótese. Acreditar que se vive numa utopia – ou, em alternativa, que um período no passado próximo foi uma espécie de «Idade de Ouro» cujo carácter utópico nos passou despercebido – não é mais do que deixar-se levar pela ideologia ou por um *wish-fulfillment*. Rabkin argumenta que a utopia cumpre um desejo de regressão à infância:

«Each reader moved by utopian literature is responding intellectually to a vision of the future, but emotionally to a felt memory of his own past.

[...]

[A]ll utopian romance shares in some degree this schizophrenia. As program it belongs to the future but as novel it pleases us by indulging our atavistic desire for a special kind of orderliness, the simple, calm orderliness found in childhood, a bliss ignorant of sex and ignorant of the full knowledge of personal autonomy» (Rabkin, 1983, pp. 1 e 10)

Jameson, por seu lado, concede que isso é – nada mais, nada menos – o que ocorre com o protagonista de *Time out of Joint*:

³⁴ A oposição tornou-se hoje em dia tão conhecida – pelo menos ao nível do estudante de licenciatura de Sociologia – que é praticamente desnecessário relembrar em que consiste. Note-se contudo o quanto esta proposta significa reposicionar os conceitos, que assim deixam de se opor mutuamente: a utopia, inicialmente revolucionária, pode afinal ser um instrumento da ideologia (necessariamente conservadora).

³⁵ Dos dois, pensamos mais concretamente em Fredric Jameson, que, como afirma M. Keith Booker em *The Dystopian Impulse in Modern Literature*, «sees dystopian thought as less politically responsible or effective than utopian thought» (Booker, 1994, pp. 3-4), procurando portanto contrariar a tendência para a distopia que caracterizou o século XX.

«Dick also takes pains to make clear that the 1950s village is also [...] the result of infantile regression on the part of the protagonist, who has also, in a sense, unconsciously chosen his own delusion [...] From this perspective, then, the novel is a collective wish-fulfillment, and the expression of a deep, unconscious yearning for a simpler and more human social system and a small-town Utopia very much in the North American frontier tradition.» (Jameson, 1991, pp. 282-283)

E embora o primeiro destes autores esteja aqui a tomar a utopia apenas enquanto género literário e o segundo a aborde do ponto de vista de uma personagem de ficção, faz todo o sentido que alarguemos o sentido das afirmações para que possamos dotá-las de um significado político, revelando assim o que subjaz pelo menos a essas novelas de K. Dick³⁶. Se encarada enquanto «manobra» da ideologia, a utopia não é mais do que aquilo que procura esconder que a realidade está ela própria já minada de elementos distópicos ou então, muito nietzschianamente, que não há uma «Realidade» que possamos classificar como utópica, distópica ou qualquer outra coisa, mas apenas pontos de vista. *Time out of Joint* (e *The Man in the High Castle*) permitem, como vimos acima num dos excertos de Fredric Jameson, assumir ambas as interpretações, mas apenas quando nos soltamos da teia da narrativa para a ligarmos ao contexto sociopolítico em que ambas as novelas foram produzidas. *Time out of Joint* lança-nos num futuro em que a década de 50 – e a suposta felicidade que esta exsudava – não passa de uma construção, levando portanto o leitor (contemporâneo da escrita da novela ou posterior a ela) a questionar-se acerca da «felicidade» e do que se esconde sob ela ou,

³⁶ No que toca ao atavismo de que Rabkin acusa as utopias, deve ser lembrado que *Time out of Joint* não é o único caso em que Philip K. Dick faz uma das personagens ansiar pela inocência do passado. Em *Now Wait for Last Year*, Virgil Ackermann manda construir réplicas – como se de parques de diversão se tratasse – das cidades da sua infância tal como eram no ano em que aí viveu (e que coincidem com a biografia real de Dick!), de que é exemplo Wash35, a cidade de Washington «versão» 1935. Já em *Ubik*, a equipa de salvamento liderada por Joe Chip é arrastada, por um processo entrópico, para a Des Moines no ano de 1939, recuando à infância do seu patrão Glen Runciter.

numa leitura mais radical talvez reservada a quem já não vive nos anos 50³⁷, a perguntar-se se existe de todo algo a que se chame «*the fifties*». *The Man in the High Castle* mostra-nos a distopia que seria o «mundo livre», com os Estados Unidos à cabeça, se a Alemanha tivesse vencido a Segunda Guerra Mundial, mas – pelo menos nos «Pacific States of America» governados pelos japoneses – a distopia não é tão tenebrosa quanto o imagináramos (ou quanto nos quer fazer acreditar a ideologia que triunfou). Quando Tagomi é magicamente transportado para o Embarcadero da «nossa» S. Francisco, é essa realidade a que lhe parece distópica, e não a de uma S. Francisco com riquexós em vez de táxis: também nós viveremos numa distopia ou tudo não será mais do que uma questão de perspectiva?

Se olharmos para a ficção de Philip K. Dick a partir dessa afinal (pelo menos nele) tão ténue oposição entre utopia e distopia, vemo-nos portanto obrigados a reconsiderar a famosa fórmula que vem associada à SF extrapolativa: em vez do «if this goes on...», mas ainda assim escondida sob essa capa que é um mero dispositivo literário, temos o «isto já é assim...». Se olharmos, porém, para essa mesma ficção assumindo um perspectivismo *à la* Nietzsche, o que daí resulta é ainda mais radical, pois obriga a repensar a própria relação entre aparência e essência, entre percepção e realidade.

³⁷ É por isso emblemático – mesmo que accidental – que a novela tenha sido escrita e publicada quando a década estava a terminar, como que obrigando o «presente» a ser já perspectivado como «passado».

Eternal Sunshine of the Spotless Mind

«“Do you suppose that thing in the sky is a ‘star’?” he asked. “But there were supposed to be lots of them. Only one is up there – and one’s plenty for *my* taste.”

“I don’t know”, Shar admitted. “But I’m beginning to get a picture of the way the universe is made, I think. Evidently our world is a sort of cup in the bottom of this huge one. This one has a sky of its own; perhaps it, too, is only a cup in the bottom of a still huger world, and so on and on without end. It’s a hard concept to grasp, I’ll admit. Maybe it would be more sensible to assume that all the worlds are cups in this one common surface and that the great light shines on them impartially.”

“Then what makes it seem to go out every night, and dim even in the day during winter?” Lavon demanded.

“Perhaps it travels in circles, over the first one world, then another. How could I know yet?” »

James Blish, «Surface Tension»¹

DE ENTRE AS INÚMERAS ANÁLISES à ficção de Philip K. Dick, há um tema que parece ser consensual, se não mesmo unânime: a inadequação entre aparência e realidade. Ou, para sermos mais precisos, uma vez que essa primeira formulação parece pressupor que possa alguma vez estabelecer-se tal distinção, *a impossibilidade de alcançar a realidade* quando não nos podemos agarrar a mais do que aparências. Não é a primeira vez que nos deparamos com a questão, que tem espreitado desde que entabulámos o nosso longo

¹ James Blish, «Surface Tension» (1952), republicado in Silverberg (org.), 1970, p. 505.

percurso pela sua obra; é possivelmente sintomático, aliás, que tenha vindo ocupar o lugar central neste rol de capítulos que têm como objectivo olhar essa mesma obra mais de perto. Logo numa das fases preliminares, enquanto olhávamos para a pioneira tese de doutoramento de Kim Stanley Robinson em busca de uma metodologia de análise, vimos que este propunha, além daqueles temas que de imediato nos situam no interior do género da ficção científica, um núcleo temático para o qual teve de propor um nome, o da «*reality breakdown*» – embora a já existente expressão «*conceptual breakthrough*» se adeque também, se nos ativermos à sugestão hoje em dia mais canónica que surge na *Encyclopedia of Science Fiction*. Dizia nesse outro texto Robinson que a «*reality breakdown*» é

«an element that is in many ways Dick’s own creation [...] This reality breakdown occurs so often in Dick [...] that it has often been considered the central experience of Dick’s fiction.» (Robinson, 1982-84, p. 35)

Mas nem é necessário recorrer a fontes externas para que tal fique solidamente estipulado. O próprio Philip K. Dick repetia-o frequentemente, e deixou-o bem explícito nas suas cartas², em introduções a colectâneas de contos, em quase todos os seus ensaios e em entrevistas. É uma dessas que nos pode servir de ilustração, a que deu a Charles Platt para *The Dream Makers*, uma colectânea de entrevistas a escritores de ficção científica que foi publicada em 1980. O tom de Dick é claramente descontraído – se não mesmo jocoso –, tendo em conta o exemplo que foi usado:

«During our conversation I mentioned a whimsical notion I enjoy, that if I’m far away from somewhere, and can’t see or touch it, it doesn’t really exist.
“Oh, sure”, he [K. Dick] said, “they only build as much of the world as they need to, to convince you it’s real. You see, it’s kind of a low-

² Por impossibilidade de aceder aos volumes com a correspondência de Philip K. Dick, não as citamos. Há contudo excertos de algumas dessas cartas na biografia *Divine Invasions*, de Lawrence Sutin (Sutin, 1989).

-budget operation: these countries you read about, like Japan, or Australia, they don't really exist. There's nothing out there. Unless of course *you* decide to go out there, in which case they have to put it all together, all the scenery, the buildings, and the people, in time for you to see it. They have to work real fast."

At this point, I am treading carefully, "let's get this straight", I say. "Are you describing, now, a fictional concept, such as might occur in one of your novels? Or is this... serious?"

"You mean, do I believe it?", he asked in apparent surprise. "Why, no, of course not. You'd have to be crazy to believe in something like *that!*" And he laughed.» (Platt, 1980, pp. 157-158)

Nos ensaios que escreveu na segunda metade da década de 70, a ideia é formulada ainda com maior convicção. Por exemplo em «How to Build a Universe that doesn't Fall apart Two Days Later», que citaremos adiante.

Não queremos, como que aproveitando uma *free ride* de tudo o que tem sido escrito sobre K. Dick, chegar a este ponto e simplesmente aceitar como conclusão afirmações como essas que, pelo contrário, devem ser a matéria a interrogar. Isso seria furtarmo-nos aos nossos propósitos e deixar que o *magister dixit* se substituísse à nossa indagação, mesmo que o *magister* fosse o próprio Dick. Mas, pelo menos neste caso, o tema é tão omnipresente que basta um pouco de atenção para que o reconheçamos um pouco por toda a sua obra. Por vezes, constitui o centro em torno do qual gira a intriga de uma narrativa – *Eye in the Sky*, *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* ou *Flow my Tears, the Policeman Said* são três exemplos, cada um de uma década distinta. Noutras ocasiões, é como a «dominante», a nota musical que entra em quase todos os acordes da «tónica»; ou seja, o suporte – a explicação, a estrutura profunda, etc. – de um outro tema. *VALIS* pode ser uma novela «teológica», mas o tratamento gnóstico arrasta para si a discussão do abismo entre realidade e aparência. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* pode tratar da diferença entre humano e não humano (também tão relevante que a ela lhe será dedicado um dos próximos capítulos), mas como compreender essa diferença senão a partir desta outra que a precede ontologicamente? Ou ainda

The Unteleported Man, *Now Wait for Last Year*, *A Scanner Darkly*, *Time out of Joint*, *The Penultimate Truth*, *Clans of the Alphane Moon* e – a lista está necessariamente incompleta – *The Man in the High Castle*, novelas em que as drogas, as distopias políticas ou os conflitos com extraterrestres servem como veículo para essa questão filosófica.

Talvez a mais firme prova da onnipresença deste tema – tanto dum ponto de vista «estatístico» (ele ocorre abundantemente, mesmo que dissimulado noutros) quanto dum ponto de vista cronológico (ele ocorre desde os textos mais recuados) – são os contos e outros textos de ficção curta. Muitas vezes descurados ou secundarizados³, é contudo neles que podemos certificar o quanto o problema do estatuto da realidade – bem como algumas das possíveis soluções para este enigma – já aí se insinua. Escolhemos para tal uma amostra – não totalmente aleatória pelas razões que vamos desde já expor – de contos que escreveu durante o ano de 1953, ainda no período em que quase toda a sua produção era dirigida aos magazines do género. É – primeira razão – a fase inicial da sua obra, o que nos permitirá averiguar se já aí se encontram em germen abordagens que desenvolveria nas novelas. É também – segunda razão – o mais produtivo ano (em títulos, mesmo que não em páginas escritas) de toda a sua carreira: 36 títulos, dos quais dois, «*A Glass of Darkness*» e «*Time Pawn*» se tornariam respectivamente nas novelas *The Cosmic Puppets* e *Dr. Futurity*, e outro, «*Vulcan's Hammer*», viria a surgir, revisto e ampliado, como a novela com o mesmo nome. E ainda – embora esta terceira razão careça ela própria de uma explicação que deixaremos para depois – devido à notável proximidade com o género da *fantasy* (ou mesmo clara dominância deste) também nestes seus anos formativos.

³ Nem sempre, felizmente. Entre outras excepções, podemos assinalar dois ensaios em *Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretations*, volume organizado por Samuel J. Umland (Umland (org.), 1995): um deles é do próprio Umland e intitula-se «To Flee from Dionysus: *Enthousiasmos* from “Upon the Dull Earth” to *VALIS*» (Umland, 1995); o outro é de Neil Easterbrook, «Dianoia/Paranoia: Dick's Double “Impostor”» (Easterbrook, 1995).

De todos esses títulos, destacamos⁴:

- «Project: Earth»: um estranho vem fazer um relatório para o Criador que determina que os seres humanos, o Seu *segundo* projecto de criação, são demasiado rebeldes e que se deve passar ao «Projecto C»;
- «The Trouble with Bubbles»: «cultivar» esferas que representam mundos é o novo passatempo dos seres humanos – um pouco como hoje se joga à série de videojogos «The Sims» –, mas afinal as criaturas dessas esferas possuem uma existência real⁵ e tão dotadas de livre arbítrio quanto os seus criadores;
- «Adjustment Team»: talvez um dos mais emblemáticos contos de K. Dick, que relata os pequenos ajustes à realidade que estão permanentemente a ser efectuados sem que ninguém disso se aperceba, pois, com esses ajustes, também as memórias são alteradas⁶;
- «Small Town»: um indivíduo frustrado com a sua rotina diária tem como passatempo construir uma réplica em miniatura da cidade onde vive; quando começa a substituir alguns locais que lhe são desagradáveis por outros mais a seu contento, a área da cidade real que lhe corresponde é igualmente substituída;

⁴ Um breve relance ao ano anterior permitiria encontrar mais algumas ilustrações, ainda que em número mais reduzido porque só em meados de 1952 K. Dick assinou com um agente literário, o que deixa incerta a data de composição de tudo o que escreveu antes. Quanto aos títulos desse segundo semestre de 1952, são eles: «Colony», «Second Variety», «Jon's World», «The Commuter», «The World She Wanted» e «A Surface Raid».

⁵ Quando aborda a relação entre realidade e aparência dum ponto de vista mais teológico – perspectiva que viria a ser a dominante nos anos 70 –, Dick recorre frequentemente ao conceito hindu (védico, para ser mais concreto) de *maya*, o véu de ilusão que encobre a realidade. Talvez sem que Dick alguma vez o tenha notado, até porque surge mais como *fait-divers* do que como elemento estruturante da narrativa, este seu conto de 1953 contém uma descrição que quase coincide com a forma como entenderia esse conceito: «She wore a *sideglance* robe, invisible out of the corner of the eye, but an opaque fountain when looked at directly.» (Dick, 1953b, p. 192) Como nesta descrição dum vestido feminino, para K. Dick a realidade, como os cometas, só pode muitas das vezes ser apreendida de soslaio, pois quando a fitamos directamente somos impedidos de transpor o véu.

⁶ Ainda que não seja uma adaptação oficial, há ecos deste conto no filme de 1998 *Dark City*, de Alex Proyas, sobre uma cidade controlada pelos «Strangers», que alteram constantemente tanto a cidade quanto os seus habitantes.

- «Prominent Author»: um dispositivo para viagens instantâneas através do hiperespaço, o «Jiffy Scuttler»⁷, serve, sem que isso tenha sido planeado, para viajar no tempo; quando no hiperespaço, o seu operador entra em contacto com seres minúsculos que lhe colocam questões numa linguagem escrita que desconhece, mas a que consegue responder pedindo ajuda a linguistas; descobre depois que a língua é o hebraico, que os seres são minúsculos apenas devido a um efeito da viagem interdimensional, e que se tornou involuntariamente no autor do Antigo Testamento;
- «Fair Game»: um físico nuclear sente-se observado por figuras gigantescas, a ponto de conseguir distinguir os seus olhos no céu nocturno; no final é apanhado por estes, como se fosse um mero insecto⁸;
- «A Glass of Darkness»/ *The Cosmic Puppets*: ainda que já parcialmente analisado num capítulo anterior, recorde-se que nesta *novella* Ted Barton, ao regressar à sua terra natal, a encontra profundamente alterada, a ponto de até haver aí um registo da sua morte; quando finalmente descobre que a vila foi tomada por uma divindade maligna, o «véu» começa a levantar-se;
- «Exhibit Piece»: um arqueólogo, funcionário de um museu do futuro e fascinado pela cultura do século XX, descobre um portal num dos itens em exposição – a típica família americana dos *fifties* – que lhe permite ser transportado para essa época; apesar do diagnóstico do psiquiatra, que o considera vítima de

⁷ *Gadget* que voltaria a ser usado em *The Crack in Space*; além disso, a narrativa de «Prominent Author» é nessa novela uma espécie de mito que circula entre o pessoal de manutenção dos «Jiffy Scuttlers».

⁸ «The Eyes Have it», terminado três semanas depois, parece ter sido uma pequena diversão literária inspirada pela escrita de «Fair Game». Aí o narrador conta como «descobriu» que o planeta já está povoado de extraterrestres. A «prova» irrefutável (assinalámo-lo já na nota 59 ao capítulo «The Stars my Destination») surge se tomadas à letra expressões figurativas como «os seus olhos percorreram a sala», «ela pediu-lhe para tirar o braço» ou «ela deu-lhe a mão».

uma ilusão com laivos de paranóia, opta definitivamente pelo «outro lado»;

- «Shell Game»⁹ : nove chefes de tribo de uma colónia interplanetária suspeitam que estão a ser atacados pelas tropas do seu planeta de origem, até que um deles descobre que os «ataques» são uma ilusão e que na verdade todos eles eram pacientes psiquiátricos que deveriam ter sido levados para um planeta-hospital; mas uma vez que todos os chefes sofrem de paranóia – é isso que lhes dá as qualidades de liderança – qualquer tentativa para dar como provada a realidade alimenta pelo contrário as suas ilusões de perseguição;
- «Upon the Dull Earth»¹⁰: Silvia acredita poder contactar os espíritos dos mortos, e que ela própria um dia se tornará num «anjo»; quando inadvertidamente faz uma ferida no braço estes precipitam-se para sugar o seu sangue, e ela é transportada para outra dimensão; o namorado tenta fazê-la regressar, mas a única forma de voltar à existência terrena é apoderar-se de um outro corpo; consegue-o, mas o equilíbrio do universo ficou definitivamente perturbado: todos os indivíduos do mundo estão a transformar-se em Silvia, cuja sede «parasitária» não tem limites.

Ser-nos-ia impossível analisar devidamente todos esses contos, mas verifique-se o quanto estes evidenciam já preocupações (ou deveríamos dizer «obsessões»?) que não deixariam de ocorrer em obras posteriores e mais desenvolvidas. Nalguns deles a realidade apresenta uma estrutura imbricada, como uma série de bonecas russas – aquilo que a literatura crítica do género

⁹ A novela *Clans of the Aphane Moon* começou com este conto, apesar de ter tomado um rumo bastante distinto.

¹⁰ Conforme o relembra o artigo «To Flee from Dionysus: *Enthousiasmos* from “Upon the Dull Earth” to *VALIS*», de Samuel J. Umland (Umland, 1995), tanto o título da história quanto o nome da personagem feminina provém do soneto «Silvia», em *Two Gentlemen of Verona*, de Shakespeare (Shakespeare, 1598-1623).

considera um dos sentidos da expressão «*pocket universe*»¹¹ –, o que forçosamente enfraquece o estatuto ontológico da «nossa» realidade («The Trouble with Bubbles», «Small Town», em parte «Fair Game»); noutras ocasiões as «outras» realidades são paralelas e necessariamente ocultas, excepto pelos «portais»¹² que a ligam à nossa («Prominent Author» e «Exhibit Piece», apesar de se tratar de viagens no tempo, e «Upon the Dull Earth»). Ainda outras vezes não se trata tanto de multiplicar realidades mas sim de pôr em causa aquilo que o senso comum nos leva a crer que é a «Realidade». Quando assim é, há pelo menos quem, devido a um estatuto divino ou «político»¹³, detenha informações que são vedadas à esmagadora maioria e/ou possua a capacidade de interferir sobre a própria realidade, nem que seja apenas localmente («Project: Earth», «Adjustment Team», *The Cosmic Puppets*, «Shell Game» se optarmos pela «teoria da conspiração» em vez da explicação lógica da personagem que está em minoria). E ainda, percorrendo transversalmente todas estas variantes, a simples constatação de que é a percepção que (das mais diversas formas) nos ilude: entre aquilo que *eu* vejo, aquilo que *os outros* vêem, e a realidade (se é que tal pode ser definido objectivamente) o acordo nem sempre pode ser alcançado.

¹¹ Cf. essa mesma entrada na *Encyclopedia of Science Fiction* (Clute, 1993d). Nem todos os «*pocket universes*» pressupõem esta ontologia de certa forma «esotérica»: uma *generation starship* pode ser um *pocket universe*, tal como a cidade construída para Ragle Gumm em *Time Out of Joint*, ou mesmo a caverna platónica.

¹² O conceito de «portal» é um dos mais relevantes para a análise da *fantasy* – cf. a entrada respectiva na *Encyclopedia of Fantasy* (Clute e Grant (orgs.), 1993). É menos útil – ou mais esquecido – no caso da ficção científica, porque surge frequentemente camuflado por um jargão (pseudo-)tecnológico, de que são exemplo os «*wormholes*» e as viagens através do «hiperespaço». K. Dick, como escritor com uma forte aproximação à *fantasy*, como aqui aliás se prova, serve-se destes facilitadores narrativos (por exemplo em *The Crack in Space*) com o mesmo à-vontade com que prescinde de qualquer explicação racional (como nesse momento-chave em *The Man in the High Castle* em que Tagomi, ao olhar para uma jóia tosca, é transportado para a S. Francisco dum universo em que a Alemanha e o Japão perderam a II Guerra Mundial).

¹³ Adiantando-nos àquela que será uma conclusão provisória deste capítulo, diremos que o carácter «político» (no sentido restrito) desta desigualdade de acesso à informação não é ainda explícito nestes contos (é-o já contudo, como se esperaria e como já tivemos oportunidade de analisar, nas novelas distópicas).

Essa pode aliás ser a bússola para o actual percurso, na medida em que nos dá três coordenadas indispensáveis para classificar o modo como Philip K. Dick foi, tal como noutros temas, explorando as diferentes combinações ao seu dispor. Aproxima-se, de resto, da conhecida teoria dos três mundos de Popper ou, se quisermos ser mais fiéis tanto à cronologia quanto às influências de Dick, à psicologia existencial de Ludwig Binswanger e de discípulos como o americano Rollo May¹⁴. Expliquemos rapidamente, para melhor prosseguirmos, em que consistem essas coordenadas. O «Mundo 1» de Popper ou o «*Umwelt*» é o mundo físico e biológico (o mundo no qual somos lançados, usando uma terminologia heideggeriana), a que aqui chamaremos realidade *objectiva*; o «Mundo 2» ou «*Eigenwelt*», o mundo da experiência exclusiva ao «eu», da sua consciência, a que chamaremos realidade *subjectiva*, e que Dick gostava de nomear como *idios kosmos*; finalmente o «Mundo 3» ou «*Mitwelt*»¹⁵, o mundo das relações interpessoais e sociais (ainda que os existencialistas associem a cultura ao *Umwelt*), e a que chamaremos realidade *intersubjectiva*, ou *koinos kosmos*, termo favorito de Dick¹⁶.

Sem mais delongas, vejamos que combinações podem ser geradas consoante estas três realidades concordam ou não entre si, e também de que modo a ficção científica (particularmente a obra de K. Dick) se serve de cada uma das combinações como «combustível» narrativo:

¹⁴ Para uma discussão suficientemente aprofundada da influência da psicologia existencial suíça nas obras de Philip K. Dick, um artigo indispensável é «The Swiss Connection: Psychological Systems in the Novels of Philip K. Dick», de Anthony Wolk (Wolk, 1995), que é no essencial a fonte aqui seguida. Ainda que se concentre mais noutro tema fundamental de Dick, a questão do humano, é igualmente relevante para apurar o modo como este abordou a diferença entre percepção e realidade.

¹⁵ Não sendo especialistas em psicologia, devemos contudo notar que todas as fontes a que tivemos acesso apresentam os conceitos da psicologia suíça numa outra ordem, começando pelo *Umwelt* e terminando com o *Eigenwelt*, o que acreditamos ser mais um indício de existencialismo, mas que será também a ordem que adoptaremos (e que justificaremos) de seguida. Tudo o resto que possa haver de incompatível com a «cosmologia» de Karl Popper pode todavia aqui desprezar-se.

¹⁶ Cf. a carta a Bruce Gillespie datada de 8 de Junho de 1969, parcialmente citada in Sutin 1989, p 127.

<i>Realidade Objectiva</i>	<i>Realidade Intersubjectiva</i>	<i>Realidade Subjectiva</i>	<i>Variante ficcional</i>	<i>Exemplos na ficção de P. K. Dick</i>
Unívoca: há só uma realidade, existe autonomamente e pode ser conhecida	Coincide com a realidade objectiva e existe consenso entre os indivíduos (ou pelo menos uma maioria significativa)	Coincide com a realidade a intersubjectiva (e, a <i>fortiori</i> , com a objectiva)	Adequação (caso «zero»)	(irrelevante, excepto como ponto de partida a ser questionado)
		Não coincide com a realidade intersubjectiva (nem, a <i>fortiori</i> , com a objectiva)	Ilusão, paranóia	«The Eyes Have It»; «Shell Game»
	Não coincide com a realidade objectiva, ainda que exista consenso entre os indivíduos (ou pelo menos uma maioria significativa)	Coincide com a realidade intersubjectiva (mas não com a objectiva)	Ilusão consensual	Explicação final de <i>A Maze of Death</i>
Plurívoca: há diversas realidades, existem autonomamente e alguma(s) pode(m) ser conhecida(s) ou Equívoca: não existe autonomamente ou não pode ser conhecida	Existe consenso entre os indivíduos (ou pelo menos uma maioria significativa), eventualmente coincidindo com uma das realidades objectivas	Coincide com a realidade intersubjectiva (como sua consequência ou como sua causa)	Múltiplas realidades (consequência); solipsismo «demiúrgico» (causa)	<i>The Crack in Space</i> (Múltiplas realidades); <i>The Three Stigmata...</i> , «The World She Wanted», «Small Town» (Solipsismo «demiúrgico»)
		Não coincide com a realidade intersubjectiva (podendo contudo coincidir com uma das outras realidades objectivas)	Realidade idiossincrática	A «epifania» de Tagomi em <i>The Man in The High Castle</i> (R. O. plurívoca); Capítulos de <i>Ubik</i> em que Joe Chip acredita estar vivo (R. O. equívoca)
	Não existe consenso entre os indivíduos (ou pelo menos uma maioria significativa)	Não coincide com a realidade intersubjectiva	Solipsismo extremo	«Mundo tumular»: Manfred Steiner (<i>Martian Tima Slip</i>); Gregory Gloch (<i>The Unteleported Man</i>)

Para uma adequada leitura deste quadro-resumo é necessário fazer uma série de chamadas de atenção. Antes de mais, a existência de uma precedência hierárquica que segue a ordem «realidade objectiva» → «realidade intersubjectiva» → «realidade subjectiva», isto é, não a sequência popperiana

mas sim a da psicologia existencial. Tal explica-se porque – e independentemente de qualquer consideração ontológica – a percepção do indivíduo é também resultado de um processo de socialização que o ensina a «ver» o mundo de forma a coincidir com o modo como também os outros o vêem. Essa pressão social é um dado que antecede o indivíduo e que condiciona a sua percepção. Como veremos, aliás, à falta de uma certeza sobre a realidade objectiva, temos de pressupor uma adequação (por mínima que seja) entre a subjectiva e a intersubjectiva.

Em segundo lugar, ainda que a nossa matriz original previsse um total de 12 combinações, apenas 7 se reflectem no quadro. Inicialmente, previmos três possibilidades para a realidade objectiva: tendo em conta que estamos a analisar ficção não naturalista, além da hipótese – que podemos chamar do «senso comum» – segundo a qual há *apenas uma realidade* e que esta, pelo menos até certo ponto, pode ser conhecida, tivemos de acrescentar as possibilidades (tão caras à *fantasy*, à ficção científica, e mesmo a outras formas de literatura que procuram fugir ao realismo mais ingénuo) da existência de *múltiplas realidades* ou mesmo de *nenhuma*, ao menos no que respeita à sua autonomia relativamente às categorias que se seguem. Quanto a estas, e uma vez que a categoria que a precede é sempre a «bitola» pela qual devemos guiar-nos, há apenas duas possibilidades: ou a adequação ou a inadequação à categoria anterior. Logo, três «tipos» de realidade objectiva, dois de intersubjectiva (coincide ou não coincide com a objectiva, com a ressalva de que, quando a realidade é «plurívoca» ou «equívoca», deixamos de poder falar em coincidência e passamos a falar em consenso intersubjectivo) e dois de subjectiva (coincide ou não coincide com a intersubjectiva), o que daria $3 \times 2 \times 2 = 12$ combinações.

No entanto, pelo menos na ficção – e mais especificamente na ficção de Philip K. Dick – a existência de múltiplas realidades ou a sua inexistência enquanto autónomas da percepção ou do acordo intersubjectivo surgem

muito mais como variantes de um mesmo postulado (a negação de que há uma só realidade), o que assim nos permite reduzir o número de combinações de 12 para 8¹⁷. Destas oito, há ainda uma que é desprovida de sentido: não havendo uma só realidade objectiva e não existindo consenso intersubjectivo que estabeleça uma realidade percebida como dominante, é impossível que cada um dos indivíduos partilhe com o resto da comunidade desse consenso não existente¹⁸: está cada um por si. Ficamos então com 7 grandes categorias, todas elas – à excepção da primeira, por se tratar do caso pouco interessante em que a realidade objectiva e as respectivas percepções (intersubjectiva ou subjectiva) coincidem – exploradas nas suas múltiplas variantes pela ficção de Dick.

Como pode ver-se pela última coluna do quadro, que apresenta algumas ilustrações ao que acabámos de referir, praticamente só no caso das histórias mais curtas ou das novelas menos elaboradas é possível associar de modo estático uma narrativa a um dos casos em apreço. Uma narrativa, qualquer que seja a definição (pensamos por exemplo na de Greimas, canónica na semiótica textual) implica uma acção, isto é, transições entre estados, já para não falar da «ciência», ou melhor, da competência narrativa do leitor relativamente ao universo que lhe está a ser apresentado¹⁹. E se a narrativa, mesmo que sub-repticiamente, aborda as relações entre percepção e realidade, é de prever que também essas relações – ou pelo menos o modo como as personagens as entendem – variem à medida que a intriga se desenvolve. Nos capítulos iniciais de *A Maze of Death*, por exemplo, tudo aponta para uma realidade unívoca e consensual. O leitor, acompanhando a perplexidade das

¹⁷ Restaurando, naturalmente, a diferença entre os dois tipos de realidade objectiva sempre que tal seja relevante, como pode ver-se no quadro.

¹⁸ Em todos os outros casos, ou a existência de uma só realidade ou de consenso servem de base para o desacordo subjectivo.

¹⁹ Focamos a nossa atenção apenas, no sentido narratológico, na competência narrativa do leitor e na focalização das personagens, pois muitas das vezes, particularmente nas novelas de Dick que recorrem ao «*shifting point of view*», o narrador é *unreliable*. Cf., para estas questões, o *Dicionário de Narratologia* de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (Reis e Lopes, 1991) e *The Art of Fiction*, de David Lodge (Lodge, 1992)

personagens, começa contudo a encontrar indícios de que algo não bate certo, e só no final, quando adquire uma perspectiva completa, verifica que a realidade objectiva não coincide com a percepção, mesmo que esta fosse inicialmente partilhada entre todas as personagens: estamos perante um caso de «alucinação colectiva» ou, como preferimos deixar no quadro, de «ilusão consensual».

Ora, à medida que a narrativa avança até mesmo essa ilusão deixa de ser consensual para as personagens e para o leitor. Tanto este quanto as personagens que vão sobrevivendo são obrigados a pôr em causa a consensualidade da sua percepção – e portanto a crença numa realidade unívoca que coincide com o que observam –, o que os deixa perante um dilema: ou existe uma só realidade e uma ou mais personagens foram acometidas por alucinações (quantas e quais?), o que faz com que se tenha quebrado o consenso, restando ainda assim a esperança de que pelo menos alguém continue a perceber a realidade tal como ela é – esta é a quarta combinação no quadro e já não a primeira –, ou então estas arriscam-se a cair num solipsismo extremo – a última combinação do quadro –, pois deixa de ser possível acreditar na existência de uma só realidade. Quase no final da novela, a situação inicial é esclarecida – há uma realidade, mas o consenso que existia era uma ilusão colectiva –, com a diferença de as personagens (e o leitor) agora saberem qual o responsável pela ilusão (uma espécie de simulador de realidade virtual cujos *inputs* informacionais provêm dos seus utilizadores) e também pela perda do consenso (as idiossincrasias de cada um). A existência de uma realidade autónoma e cognoscível é restaurada... até ao *twist* final, em que Seth Morley é resgatado por uma entidade que só

deveria ter uma existência virtual, pondo até em causa esse pressuposto mais inabalado ao longo da novela²⁰.

Outros tipos e outros ritmos de oscilação ocorrem abundantemente nos contos e novelas de K. Dick. Em *The Man in the High Castle*, para nos servirmos de um exemplo bastante distinto do anterior, apenas em duas ocasiões é abalado o contrato narrativo segundo o qual estamos a ler um «*what if...?*»: quando Tagomi subitamente é transportado para uma realidade que pode ser a nossa²¹ e quando, nas derradeiras páginas, Julia interroga o oráculo do *I Ching* (já que Abendsen se recusa a responder directamente) e dele recebe a «verdade profunda»:

«Juliana said, “Oracle, why did you write *The Grasshopper Lies Heavy*? What are we supposed to learn?”

“You have a disconcertingly superstitious way of phrasing your question”, Hawthorne said. But he had squatted down to witness the coin throwing. “Go ahead”, he said [...].

She began throwing the coins; she felt calm and very much herself. Hawthorne wrote down her lines for her. When she had thrown the coins six times, he gazed down and said:

“Sun at the top. Tui at the bottom. Empty in the center.”

“Do you know what hexagram that is?” she said. “Without using the chart?”

“Yes”, Hawthorne said.

“It’s Chung Fu”, Juliana said. “Inner Truth. I know without using the chart, too. And I know what it means.”

Raising his head, Hawthorne scrutinized her. He had now an almost savage expression. “It means, does it, that my book is true?”

“Yes”, she said.

With anger he said, “Germany and Japan lost the war.”

“Yes.”» (Dick, 1961, p. 257)

Quanto menos extensos são os contos e quanto mais antigos – não esqueçamos que uma componente importante da «tarimba» de Dick consistiu

²⁰ Poderíamos, com pouquíssimas diferenças, ter-nos servido do mais conhecido *Ubik* como ilustração – até aí há um *twist* final –, mas achámos preferível recordar aquela novela, mais descurada na obra de Dick.

²¹ Pode ser a nossa, pode ser a do «livro dentro do livro» *The Grasshopper Lies Heavy*, de Abendsen, pois a América aí retratada diverge, em elementos mínimos mas não desprezíveis, da América real, ou pode – por que não? – ser ainda uma outra.

na capacidade de saltar cada vez mais depressa entre interpretações da realidade²² –, menor a capacidade de aí ser executada essa «proeza», a não ser recorrendo a um *trick of the trade* tão velho que praticamente se confunde com o próprio conto enquanto forma literária, o *twist* ou a *punch line* final, ou então – quantas das vezes em conjunção com ele –, aproximando-se da *fantasy*, tarefa quase sempre concretizada pelo estabelecimento de uma ambiguidade entre a explicação racional e o apelo ao irracional²³. Esta última lição, aprendida com a ficção curta (se repescássemos a amostra de contos escritos em 1953 verificaríamos que o peso relativo da *fantasy* na acepção mais restrita não é de desprezar²⁴), jamais seria esquecida por K. Dick. Faz por isso todo o sentido que, como o faz José Manuel Mota na sua tese *O Efeito de Irreal*, se defina a obra do nosso escritor como sendo «fantasia científica»:

«[...] na medida em que uma obra (de fc) apresente traços alegóricos, ela estará aproximando-se também da literatura fantástica, no que esta se distingue da fc propriamente dita. É a esse carácter fantástico que desejo chegar quando analiso a obra de Philip K. Dick.» (Mota, 1995, p. 18)

Ou, concretizando um pouco mais,

²² Mas não o confundamos com a chamada técnica das 800 palavras de A. E. Van Vogt. Embora esta (ou algo um pouco mais complexo) possa servir-lhe de auxiliar, nem por isso deixa de ser compatível, como ocorre numa novela mais *straightforward* como *Solar Lottery*, com uma realidade absolutamente consensual. Mas sobre essa técnica teremos de aguardar pelo capítulo final.

²³ Não raras vezes são esses os casos em que damos de chofre com excelentes ilustrações da famosa – ainda que muito contestada – definição de Tzvetan Todorov do fantástico como, entre outros factores concomitantes, o caso em que «le texte oblige le lecteur à [...] hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués» (Todorov, 1970, p 37). Não repetiremos os argumentos a favor ou contra esta definição, pois disso nos encarregámos tacitamente no capítulo 2.1, quando optámos pela interpretação de Robert Scholes (em Scholes, 1987).

²⁴ «Of Withered Apples», «A Glass of Darkness»/ *The Cosmic Puppets*, «Upon the Dull Earth» e, afrouxando um pouco os critérios, «Project: Earth» são os únicos casos de *fantasy* pura – decorrem no presente e pressupõem um universo sobrenatural, dois fiáveis indicadores de que não estamos no terreno da SF –, mas não esqueçamos os «híbridos». Exemplos: «Breakfast at Twilight» (um «deslize» no tempo inexplicável), «Small Town» (a réplica que se torna no original por um «passe de mágica», também sem explicação racional), «Exhibit Piece» (novo «passe de mágica», quando a peça de museu se torna na realidade).

«Philip Dick, o autor que não conseguiu ser o respeitado criador de literatura canónica (e que [...] se considerava bom autor de fantasia) vê-se forçado a escrever ficção científica; por variadas razões, a sua produção do que se convencionou chamar *genre sf* supera-se e ultrapassa as barreiras estritamente genéricas, porque distorce até à desfiguração essas convenções. Desse modo as potencialidades fantásticas do género, tal como Dick o pratica, ficam expostas. Não que Dick escreva simplesmente *science fantasy* [...]: escreve, e conscientemente, ficção científica. Mas ao jogar com as suas convenções, ou ao atropelá-las, os seus universos cobrem-se dum manto de irreabilidade que é o do fantástico.» (*idem*, p. 36)

Ora, justamente o que estamos a tentar esclarecer é que esse «manto de irreabilidade» é aquilo que se vislumbra logo que K. Dick nos puxa um outro tapete – o da realidade unívoca e consensual – de debaixo dos pés. E quanto a isso ninguém melhor do que o próprio K. Dick pode confirmá-lo, no ensaio (que esteve para ser conferência) de 1977 «How to Build a Universe that doesn't Fall apart two Days later», sobre como, afinal, os universos que cria não se conseguem sustentar a si mesmos:

«One day a girl college student in Canada asked me to define reality for her, for a paper she was writing for her philosophy class. She wanted a one-sentence answer. I thought about it and finally said, "Reality is that which, when you stop believing in it, doesn't go away." That was all I could come up with. That was back in 1972. Since then I haven't been able to define reality any more lucidly.» (Dick, 1977b, p. 261)

Este excerto, onde está contida talvez a sua frase mais famosa, a tal «one-sentence answer» com que procurou definir a realidade, é por si só uma saída algo desesperada²⁵, que procura afastar do cenário a «boa e velha» concepção da «Realidade» como autónoma e cognoscível (a que subjaz às quatro primeiras categorias do nosso quadro), ao mesmo tempo que tenta salvaguardar o conceito deslocando-o para um possível mas precário

²⁵ Por menos que queiramos justificar-nos com factos biográficos, é aqui relevante relembrar que no ano de 1972 a que se refere o excerto Dick tentou o suicídio durante uma longa estadia em Vancouver (cf. Sutin, 1989, p. 192 e Carrère, 1993, pp. 199-200).

equilíbrio entre a «realidade intersubjectiva» e a «subjectiva», entre o *koinos kosmos* e o *idios kosmos*, equilíbrio que só é assegurado – daí a sua precariedade – pela permanência, pelo «doesn't go away» mesmo quando parece impor-se a descrença. Essa definição aplica-se contudo a um mundo exterior à ficção. Esta, em particular quando lidamos com a SF e com a *fantasy*, é um terreno propício para que até esse último reduto seja posto em causa, como o diz K. Dick um pouco à frente no mesmo ensaio:

«So I ask, in my writing, What is real? [...] It is my job to create universes, as the basis of one novel after another. And I have to build them in such a way that they do not fall apart two days later. Or at least that is my editors' hope. However, I will reveal a secret to you: I like to build universes that *do* fall apart. I like to see them come unglued, and I like to see how the characters in the novels cope with this problem. I have a secret love of chaos. There should be more of it.» (*idem*, p. 262)

Tendo em conta que, como vimos na breve *repérage* a *A Maze of Death*, Dick não se coíbe de ir saltando por entre as sete combinações que apresentámos no quadro, não é portanto percorrendo-as uma a uma que se obtém uma perspectiva mais global²⁶. O quadro permitiu-nos todavia confirmar a grande apetência – que a citação acima corrobora sem qualquer margem para dúvidas – que o nosso autor tem para apresentar situações em que pelo menos a «realidade subjectiva» não concorda com uma das outras. Interessa-nos, neste contexto, saber de que dispositivos (particularmente os *topoi* genéricos) se serve para fazer com que os universos que constrói se desfaçam em pedaços, arrastando as personagens para esse caos pelo qual nutre uma admiração secreta. E, na eventualidade de o descobrirmos, poderemos daí retirar alguma conclusão definitiva e coesa quanto à relação entre percepção e realidade na obra de Philip K Dick quanto tomada como

²⁶ Seria contudo interessante, se descobrir as relações entre percepção e realidade em Dick fosse o nosso propósito único, fazer uma análise de tipo narratológico a partir das flutuações entre cada uma das sete categorias para todos os títulos que K. Dick escreveu.

um todo? São essas as interrogações que procuraremos em seguida resolver, concentrando-nos mais uma vez em *novels* e *stories* que sejam suficientemente representativas.

Se regressarmos à análise temática que foi levada a cabo na fase metodológica, tentando encontrar nela as categorias constantes do quadro anterior, logo nos deparamos com os seguintes aglomerados de dispositivos narrativos, sem prejuízo da sua sobreposição:

1) desencontros entre percepção e realidade motivados por um «desajuste» ²⁷ *interno* na percepção do indivíduo. Pode tratar-se ocasionalmente de uma simples ilusão passageira, mas de modo geral – e particularmente nas novelas dos *mid-sixties* – esta é explicável por um estado patológico do indivíduo (seja ele esquizofrenia ou paranóia, «favoritos» de K. Dick, ou outro tipo de *self-delusion* menos profundo);

2) aqueles que são induzidos por mecanismos *externos* ao indivíduo, não lhe sendo portanto imputáveis. Nesta categoria, o maior destaque tem de ser dado às situações em que o desajuste é induzido por drogas e similares. No sentido mais estrito, ou seja, quando as drogas verdadeiramente se integram no género da SF, este recurso narrativo só surge nos anos 60, mas viria a ser uma das marcas mais comumente associadas a Dick²⁸. Em todo o caso, não pode deixar de ser pelo menos mencionado que esse desajuste entre percepção e realidade não tem sempre de provir de qualquer tipo de droga, podendo ser induzido por quaisquer outros mecanismos exteriores;

3) as situações, que se esquivam às tentativas de classificação, em que nem sequer se trata de um simples desajuste entre o que um indivíduo vê e a

²⁷ Em todos os casos, preferimos usar o termo desajuste em vez de outros, como «ilusão», não só porque o seu sentido foi delimitado no quadro como também, e acima de tudo, porque quisemos evitar a interpretação ingénua segundo a qual é sempre o indivíduo que está iludido. Não são poucos os casos – quando a narrativa invoca a utilização de drogas, por exemplo, como em «The Faith of our Fathers» – em que é o desajuste que revela ao indivíduo a verdadeira realidade por trás da ilusão colectiva.

²⁸ Cf. a nota 33 ao capítulo «Press Enter []».

realidade ou o que os outros vêem. Ocorrendo de forma mais dispersa na obra de Dick, estes casos em que a própria estrutura da realidade é ambígua obrigam contudo a reconsiderar todas as outras narrativas em que a incoincidência entre percepção e realidade parece dever-se a algo menos perturbante.

Vejamos então estes casos um a um, começando pelos imputáveis a personagens isoladas. Este tipo de tratamento é, como acabámos de afirmar, característico das novelas escritas em meados da década de 60, mas surge em embrião ainda na década anterior. E isso de duas formas distintas, que contudo não tardariam a fundir-se. Devemos olhar, antes de mais, para as novelas *mainstream*, que quase invariavelmente retratam os dramas e as pequenas neuroses familiares. Nas últimas novelas que escreveu antes do abandono definitivo das suas tentativas de vingar fora da «*genre SF*», em especial *Confessions of a Crap Artist*, terminada em 1959, esta espécie de neurose colectiva pesa sobre uma das personagens, o «elo mais fraco» que exterioriza os desequilíbrios que afinal não são só seus. Jack Isidore, o «*crap artist*» confesso que consta do subtítulo – uma referência a Santo Isidoro de Sevilha²⁹ – é um excêntrico (diríamos mesmo alguém com um ligeiro retardamento mental) mas é, apesar da sua candura e da perspectiva distorcida (porque pueril) daquilo que o rodeia, uma personagem indispensável para que o leitor perceba que também nenhuma das outras é capaz de ter uma visão imparcial da realidade. Já dentro da ficção científica, essa apetência por retratar personagens mental e emocionalmente desequilibradas surge também muito cedo, em títulos como *The World Jones*

²⁹ Seguramente devido à *Etymologiae* que este escreveu no século VI d. C., um compêndio – diríamos hoje uma enciclopédia, a *primeira enciclopédia* – em vinte volumes que procurava fazer uma súpula de todo o saber acumulado até à data, em particular o que fora transmitido da Antiguidade. Por uma interessante coincidência, Santo Isidoro foi recentemente proposto como «santo padroeiro» da Internet.

Made e *The Man who Japed*, mas é então pouco mais do que um apêndice a uma narrativa que quer ocupar-se de outros assuntos.

A segunda forma de questionar a percepção surge em dois dos títulos mais significativos que até então escrevera, *Time out of Joint* e, ainda com maior relevância, *Eye in the Sky*. Neste último, estamos ainda longe da esquizofrenia ou da paranóia, pelo menos como seriam caracterizadas em tantas personagens que criou na década seguinte. Estritamente falando, *Eye in the Sky* encaixa-se mais depressa na categoria dos desajustes relativamente à realidade causados por motivos externos, pois relata o que ocorre à percepção das personagens depois de um acidente com um bevatrão nuclear. Mas essa é apenas a causa material, pois o ingrediente que toca a narrativa para a frente é a visão do mundo de cada uma destas consegue impor às outras na dimensão ilusória que é criada pela explosão. Sob as *Weltanschauungen* das quatro personagens que, à vez, se tornam «senhores» dessa alucinação colectiva, escondem-se outros tantos distúrbios psíquicos: Arthur Silvester, por exemplo, é um fanático religioso cuja maior satisfação consiste em ver punidos de imediato os «pecados» das outras personagens; Edith Pritchett é uma puritana reprimida que quer apagar do mundo todos os vestígios de sexualidade e, no limite, tudo o que seja orgânico e «feio»; Joan Reiss sofre de paranóia, interpretando todos os que a «ameaçam» como monstros insectóides; e Charles McFeyffe lê o mundo como uma gigantesca luta de classes³⁰.

³⁰ Poderíamos perguntar, como o faz José Manuel Mota (Mota, 1995, pp. 91-92), por que razão – para além da óbvia extensão da novela acima dum limite aceitável para publicação – apenas quatro das oito personagens impõem as suas visões. A sua resposta passa pela «separação entre dois tipos de personagens e/ou personalidades, os fantasistas e os realistas» (*idem*, p. 92), reconhecendo contudo que é algo insatisfatória, na medida em que quase equivale a afirmar que as «realistas» são as «normais»; Peter Fitting, contudo, em «Reality as Ideological Construct: A Reading of Five Novels by Philip K. Dick», dá-nos uma solução que radica numa interpretação «política». Segundo Fitting, ao identificarmo-nos com a personagem principal, esquecemos que também esse é um ponto de vista; quanto às outras três, são as minorias habitualmente sem voz: «We accept Jack as the norm to some extent because we do not see his own “frame of reference”; his “subjective reality” merges with the “objective” reality of the novel. [...] There are three other [...] characters who, unlike Jack, are

Aquilo que em *Eye in the Sky* vem ao de cima através dum puro artifício, quase da ordem do *gadget*, surgirá nalgumas novelas dos anos 60 como mero reflexo do temperamento das personagens, por vezes quase roçando o *mainstream* (ou autorizando uma leitura menos «fantástica»). Em vez de personagens que materializam a sua visão do mundo, o mundo visto pelos olhos das personagens. Em vez de uma relação directa de causa-efeito que logo se percebe ser da ordem do impossível – como quando Hamilton e McFeyffe, em *Eye in the Sky*, se elevam aos céus num guarda-chuva –, uma interpretação da realidade que deixa o leitor indeciso sobre se o fantástico está a devorar a própria racionalidade. Temo-lo em *The Man in the High Castle*, quando Tagomi contempla a jóia artesanal e entra na realidade alternativa em que os Aliados venceram a Guerra, mas aí é ainda um *gadget* que altera a percepção. Só na novela que escreveria logo depois, *We can Build You*, e mesmo aí de forma tímida, as razões começam a ser explicitamente atribuídas ao desequilíbrio mental de uma das personagens.

We can Build You é, não esqueçamos, a única novela de Dick totalmente narrada na primeira pessoa, pela voz de Louis Rosen que, analogamente a Jack Isodore em *Confessions of a Crap Artist* mas salvaguardadas as devidas distâncias, também é uma personagem perturbada. Isso deveria ser só por si suficiente para que tenhamos de acautelar-nos, pois faz dele um *unreliable narrator*, mas à medida que a intriga se desenrola aprendemos a confiar (ou a desconfiar) tanto nele quanto na versão «objectiva» dos factos. Para Sam Barrows, o potencial financiador da construção dos andróides-simulacros, «Abraham Lincoln» não passa de uma máquina, de um truque de feira,

excluded *by definition* from participation in the elaboration of a consensus: David, Mrs Pritchett's son – a child; Marsha, Jack's wife – as the possessive indicates [...] an appendage of her husband [...]; and Bill Laws, a black [...]. In this way *Eye* shows that pluralism is itself an ideology, one which obscures both the effective control of state power by a particular group and the institutional suppression of the voices (and votes) of various groups within that society.» (Fitting, 1983, pp. 223-224)

enquanto Louis Rosen, indo mais longe do que os criadores do andróide, o vê como dotado de livre arbítrio, como qualquer humano:

«To me Sam Barrows said, “You’ve got quite a tape reeling itself off inside the thing, don’t you?”

“It’s free to say what it wants”, I told him.

“Anything? *You mean it wants to speechify?*” Barrows obviously did not believe me. “I don’t see that it’s anything but the familiar mechanical man gimmick, with this dressed-up historical guise. The same thing was demonstrated at the 1939 San Francisco World’s Fair, Pedro the Vodor.”» (Dick, 1996b, p. 111)

Barrows, contudo, logo encontra uma forma de tornar economicamente viável o invento, exportando os simulacros como «*families next door*» para que os colonos na Lua não se sintam tão isolados, o que, mau grado tratar-se de uma finalidade totalmente economicista, equivale a conceder-lhes um pouco de humanidade. Louis fica inicialmente chocado com a ideia; não tanto por Barrows assumir os simulacros como simples mercadoria – o que seria coerente com o excerto anterior – mas sim por estar a desumanizar os colonos:

«I gaped at Barrows, not knowing whether to believe him; was this serious? Simulacra posing as human colonists, living on the Moon in order to create an illusion of prosperity? Man, woman and child simulacra in little living rooms, eating phony dinners, going to phony bathrooms... it was horrible. [...]

And yet I could see Barrows’ position.» (*idem*, p. 116)³¹

Neste como noutros pontos da novela, a realidade surge por vezes com uma dupla face. Se os simulacros são humanos, por que fica Louis revoltado por se lhes proporcionar um quotidiano equivalente e por serem colocados a viver lado a lado com os verdadeiros humanos?³² Ou, mesmo a encerrar a

³¹ Intersectamos aqui um outro tema, o da diferença entre humano e inumano, de que nos ocuparemos num dos próximos capítulos. À medida que o retrato da obra de Dick se adensa, vão sendo cada vez mais inevitáveis estas sobreposições.

³² O problema pode também ter uma conotação racial, como nos chama a atenção Jake Jakaitis em «Two Cases of Conscience: Loyalty and Race in *The Crack in Space* and *Counter-Clock World*» (Jakaitis, 1995). Neste caso, Rosen parece estar a propor uma espécie de segregacionismo para os simulacros, ecoando o que o simulacro de Lincoln enunciara páginas

novela, quando a instituição psiquiátrica declara que Louis está curado quando ele se limitou a agir como Pris lhe dissera, isto é, ludibriando os psiquiatras (ou assim acredita estar a fazer), enquanto Pris aí ficara por tempo indeterminado, qual dos dois está realmente são e qual está louco?³³

Ainda que fundamental para compreender a evolução literária de K. Dick, *We can Build You* padece contudo de estar mais próxima do realismo *mainstream* do que da ficção científica – algo que deixaria de poder ser apontado como falha em ocasiões muito posteriores, como em *A Scanner Darkly*. O facto de se passar no futuro (mesmo que o futuro então muito próximo, de 1982), os andróides/simulacros e a colónia na Lua são os únicos elementos que a categorizam enquanto tal³⁴. Noutros títulos muito mais

antes, bastando substituir «Negro» por «simulacro»: «There is a physical difference between the two, which, in my judgement, will probably forever forbid their living together on the footing of perfect equality. But I hold the Negro as much entitled to the right of life, liberty and the pursuit of happiness as any white man. He is not my equal in many respects, certainly not in color – perhaps not in intellectual and moral endowments.» (Dick, 1962b, pp. 110-111)

³³ Não se considere a seguinte exposição, (num livro a que voltaremos, *Mind Control*, de Peter Schrag) como uma resposta, e sim como mais um contributo para o enigma:

«In 1972, a Stanford University psychologist named David L. Rosenham and seven others, none of them with any psychiatric problems, past or present, got themselves admitted to a group of private and public mental hospitals [...], among them some of the most reputable in America. [...] Using a false identity, each pseudopatient “arrived at the admission office [...] complaining that he had been hearing voices [...]”

Other than falsifying their identities and “presenting symptoms”, the pseudopatients told their life histories as they actually occurred [...]. Once admitted to a psychiatric ward, moreover, the “pseudopatients ceased simulating *any* symptoms of abnormality”. They behaved normally and told the staff that they felt fine. The only thing which surprised them – and which made some of them nervous – was that they were admitted so easily; many of them feared that they would quickly be found out as frauds. None ever was.

During the course of hospitalization – ranging from seven to fifty-two days – they engaged other patients in conversation, took extensive notes, secretly at first, then, when it was clear that no one seemed to take notice, quite openly, and accepted medication as dispensed but did not swallow it. All told, the eight were administered nearly 2100 pills of psychoactive drugs [...] With no exception, all were admitted with a diagnosis of schizophrenia (one with a diagnosis of “manic-depressive psychosis”) and discharged as schizophrenics “in remission”. [...]

Although the pseudopatients were rarely questioned about their flagrant note taking, the nursing records for three of them incorporated such things as “patient engages in writing behavior”, thereby again translating the ordinary into the pathological [...].» (Schrag, 1978, pp. 66-68)

³⁴ O que não quer dizer que uma narrativa de SF tenha de estar a rebentar pelas costuras de elementos típicos do género, o que é um reparo que pode ser apontado a outras novelas de K. Dick.

centrais ao género, a questão da percepção *vs.* realidade filtrada pela da perturbação mental seria muito mais solidamente resolvida.

Em *Dr. Bloodmoney, or How We got along after the Bomb*, há uma aparição fugaz dessa ligação³⁵, mas seria em *Martian Time-Slip*, escrito antes deste e depois de *We can Build You*, que ela receberia um tratamento incontornável. As duas personagens mais determinantes para o avanço da intriga são Jack Bohlen, um dos mais característicos *repairmen* que pululam na obra de Philip K. Dick, e Manfred Steiner, a criança autista por quem Jack se sente responsável depois de o pai desta se suicidar. O primeiro é um ex-esquizofrénico (mas *once a schizophrenic, always...*) a quem perturba reparar os *robots*-professores que ensinam os jovens colonos de Marte. Quando tem de confrontá-los, deixa de conseguir destringir entre realidade e ilusão, entre humanos e máquinas:

«And then the hallucination, if it was that, happened. He saw the personnel manager in a new light. The man was dead.

He saw, through the man's skin, his skeleton. It had been wired together, the bones connected with fine copper wire. The organs, which had withered away, were replaced by artificial components, kidney, heart, lungs – everything was made of plastic and stainless steel, all working in unison but entirely without authentic life. The man's voice issued from a tape, through an amplifier and speaker system.

[...]

"Bohlen," the structure said, "are you sick?"

"Yes", he said. "Can I go back to my bench now?" He turned and started towards the door.

"Just a moment", the structure said from behind him

³⁵ Bruno Bluthgeld, o cientista imoral – personagem inspirada no físico Edward Teller –, sofre de paranóia, julgando ter o rosto deformado e ser alvo de perseguição por todos devido ao facto de ter sido o responsável pelos testes nucleares de anos antes. Quando a sua percepção se torna ainda mais deslocada da realidade, precipitam-se as explosões, mas Bluthgeld está tão concentrado em si mesmo que mal repara na verdadeira catástrofe: «Sense-data so vital, he thought. [...] And yes, now it – the distortion in his sense of balance – had begun affecting his hearing, as he had anticipated. [...] first his eyesight, then his balance, now he heard things askew. [...] I must be dreadfully worried today, Bruno Bluthgeld said to himself. For now an even greater alteration in his sense-perceptions was setting in, and one unfamiliar to him. A dull, smoky cast was beginning to settle over all the environment around him, making the buildings and cars seem like inert, gloomy mounds, without color or motion.» (Dick, 1963a, pp. 48-49)

That was when panic overtook him, and he ran; he pulled the door open and ran out into the hall.» (Dick, 1962c, p. 214)³⁶

Manfred, por seu lado, é incapaz de comunicar pelos meios «normais» a «sua» visão da realidade, uma visão que, por resultar de um «*time-slip*» (Manfred experiencia todo um *continuum* temporal, e não só o presente que é comum a todas as outras personagens), consegue antecipar um futuro tão desprovido de humanidade quanto a anterior alucinação de Jack:

«High in the sky circled meat-eating birds. At the base of the windowed building lay their excrement. [...]

Gubbish! A worm, coiled up, made of wet, bony-white pleats, the inside gubbish worm, from a person's body.

[...]

It rained gubbish, now; all was gubbish, wherever he looked. A group of those who didn't like him appeared at the end of the bridge and held up a loop of sharp teeth. He was emperor. They crowned him with the loop, and he tried to thank them. But they forced the loop down past his head to his neck, and they began to strangle him. They knotted the loop and the shark teeth cut his head off. Once more he sat in the dark, damp basement with the powdery rot around him, listening to the tidal water lap-lapping everywhere. A world where gubbish ruled, and he had no voice; the shark teeth had cut his voice out.

I am Manfred, he said.» (*idem*, pp. 250 e 251)

As duas personagens cuja percepção deveria ser menos fiável revelam-se assim como as únicas que conseguem aceder à realidade mais profunda. Jack percebe o que há de inumano em colonizar um planeta alheio, de condições inóspitas, já habitado (logo, obrigando a uma espécie de domínio colonial sobre os autóctones) e presa – como estes seus habitantes, os *bleekmen* – de interesses económicos (de que os *robots*-professores, bem vistas as coisas, são dos indícios mais inocentes dessa realidade); Manfred vê o futuro (ou melhor,

³⁶ No entanto, Jack é capaz de confrontar os seus medos quando, bastante mais à frente na narrativa, procura Manfred por toda a escola, sendo obrigado a perguntar por ele a uma série de *robots* (cf. Dick, 1962c, pp. 285-288). Esse é, aliás, um prenúncio da conciliação final de Jack com as máquinas, quando uma versão futura de Manfred lhe aparece como um *cyborg*, metade homem metade máquina (cf. *idem*, pp. 344-345)

vive também no futuro) e angustia-o contemplar a desolação que resultará se esses interesses forem deixados à solta. A *folie à deux*, como conjectura uma das personagens, o Dr. Glaub (cf. *idem*, p. 290), é afinal a visão mais humana e mais perspicaz.

Ainda que não voltasse a conferir uma relevância tão primordial a personagens mentalmente desequilibradas como em *We can Build You* e *Martian Time-Slip* – apesar de *Clans of the Alphane Moon*, completado pouco mais de um ano depois, mas aí a dispersão de personagens gera um efeito distinto –, Dick continuaria a utilizá-las, com alguma moderação, como forma de obrigar o leitor a ver a realidade com outros olhos. Olhe-se para o pianista telequinético Richard Kongrosian em *The Simulacra*, para Rachmael ben Applebaum nos capítulos «alucinados» de *The Unteleported Man/Lies, Inc.*, para o outro Isidore, desta vez John, em *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (mas também para o próprio Rick Deckard) e, bastante mais tarde, para o Bob Arctor de *A Scanner Darkly* e para o Horselover Fat de *VALIS*, para não mencionar personagens secundárias dessas e doutras novelas³⁷. O método – se assim se pode chamar – deixa contudo de ser o único: por maior que fosse o fascínio de Dick pelos distúrbios mentais, em especial a esquizofrenia e a paranóia³⁸, estes vão daí em diante *acrescentar-se* a outros elementos que entretanto lhe usurparam a primazia³⁹. Em quase todos, passamos a ter uma fonte exterior como causa do desajuste entre percepção e realidade. E de entre

³⁷ Ainda que segundo Carl Freedman, em «Towards a Theory of Paranoia: The Science Fiction of Philip K. Dick», a personagem que melhor ilustra a ideia dickiana de paranoia é Joe Chip, em *Ubik*, mesmo que nunca explicitamente retratada como tal: «no Dick character is more paranoid and most justly paranoid than Joe Chip» (Freedman, 1984, p. 21)

³⁸ Que, como vimos algo superficialmente, não têm apenas de filiar-se na escola existencialista suíça, nem de obrigar a uma leitura centrada na percepção individual. Carl Freedman alega que é possível recorrer a um conceito clínico – neste caso a paranóia – para uma leitura político-ideológica (e isto sem que mencione uma única vez Deleuze e Guattari): «Philip Dick [...] chooses a term not directly related to Marxism at all but one drawn from the different science of psychoanalysis: paranoia. This apparent displacement, I suggest, is not necessarily a vulgar psychologistic reduction, but a potentially fruitful hint [...] In what follows I will outline a Marxist theory of paranoia.» (Freedman, 1984, pp. 15-16).

³⁹ É só a partir de *We can Build You* e *Martian Time-Slip*, por exemplo, que se pode usar com propriedade a expressão «andróide esquizóide», como faz Katherine Hayles num dos capítulos de *How We Became Posthuman* (Hayles, 1999, pp. 160-191).

estas fontes, as drogas (ou os seus efeitos) vão ser por um longo período um dos recursos narrativos dilectos de K. Dick.

Tal como no caso anterior, também as drogas começam por aparecer, com alguma modéstia, nas novelas *mainstream* que produziu nos anos 50. Aí – e como seria de esperar, ainda que se tratasse de uma relativa ousadia para a época⁴⁰ – é de drogas socialmente aceites que se fala, por vezes consumidas pelas mulheres como forma de compensar uma vida vazia de domésticas; nalgumas novelas de ficção científica, a sua função será similar. No livrinho *Philip K. Dick: The Pocket Essential* (Butler, 2000a), Andrew Butler apresenta uma lista bastante completa dessas substâncias nas novelas Dick, bastando uma única menção para que sejam aí registadas: em *The Cosmic Puppets*, fenobarbital (um barbitúrico usado como antidepressivo); em *Confessions of a Crap Artist*, Sparine (antipsicótico, mas também sedativo); em *Humpty Dumpty in Oakland*, além do Sparine, também Deximil (uma anfetamina) e Anacin (um simples analgésico). Nada de surpreendente para os padrões de hoje e – nas novelas de SF – nenhum feito da imaginação, mesmo quando algumas drogas hoje ilegais ou moralmente reprováveis surgem, num futuro próximo ou realidade alternativa, como socialmente aceites. É esse o caso de *The Man in the High Castle*, onde surge a marijuana, ou de *The World Jones Made*, onde há um bar onde se consome heroína; em *Martian Time-Slip* e *Dr. Bloodmoney* quase se regressa à década anterior, repetindo-se o fenobarbital (em ambos) e o Deximil (apenas em *Martian Time-Slip*) e estreando-se (em *Dr. Bloodmoney*) o Stelazine (outro antipsicótico, da mesma classe do Sparine) e a quinidina (um relaxante muscular usado em caso de arritmia). Só *We can Build You* parece ir um pouco mais longe, ao sugerir que os alucinogénios venham a ser usados para tratar a esquizofrenia (algo que Timothy Leary de certeza aprovaria), enquanto *The Game-Players of Titan* bate o recorde de químicos mencionados (onze no total), mas sem inovar relativamente à regra antes estabelecida.

⁴⁰ Cf. a nota 23 ao capítulo 3.4.

A primeira novela em que as drogas fazem jus ao género da ficção científica⁴¹ seria apenas *Now Wait for Last Year*, terminada no final de 1963 – ano em que, curiosamente, Dick completou um número recorde de novelas, façanha cuja causa apontada é o consumo de anfetaminas! Surge aí, ao lado da fenotiazina e dessas mesmas anfetaminas, a droga sintética (e obviamente imaginária) JJ-180, que tem como efeito transportar aquele que a toma para um outro ponto no tempo. Philip K. Dick depressa deve ter tomado consciência do potencial – narrativo, mas acima de tudo especulativo – de drogas imaginárias como esta, pois recorreria regularmente a este artifício no resto da sua obra (ainda que com mais parcimónia do que se lhe atribui).

Continuemos contudo com *Now Wait for Last Year*, pois esta novela é paradigmática da relação que Dick estabeleceria, daí em diante, entre drogas, percepção e realidade. A JJ-180 ou «frohedadrine»⁴² – para além de causar uma profunda dependência física à primeira dose tomada – é anunciada pelas personagens como alteradora da percepção, «your sense of what Kant called the “categories of perception”» (Dick, 1963q, p. 29). O primeiro efeito, quando Kathy Sweetscent e outras quatro personagens experimentam a substância (entre elas Christian Plout, quem surge com as cápsulas), é o de um solipsismo profundo, já que cada um deixa de ver os outros. É contudo só quando Kathy toma a droga pela segunda vez, para combater os sintomas de privação, que tomamos conhecimento de toda a extensão possível de efeitos. O corte que Kathy fizera no dedo por ter perdido a coordenação motora quando em privação desaparece:

⁴¹ Isto é, com nomes e efeitos imaginários. Tal como a literatura não realista oscila entre o impossível da *fantasy* e o vagamente provável da *hard sf*, esse mesmo espectro de possibilidades é reproduzido com as drogas na obra de Philip K. Dick: a Chew-Z de *The Three Stigmata...* e a JJ-180 de *Now Wait...* ocupam o extremo mais fantasioso; a Substance-D de *A Scanner Darkly* o mais verosímil.

⁴² «Froh» significa em alemão alegria, satisfação. A escolha deste nome não pode portanto ser senão irónica.

«She sat examining the spot, touching the smooth, perfect skin. No break. No scar. Her finger, exactly as before... *as if time had been rolled back*. The Band-Aid, too, was gone, and that seemed to clinch it, make it thoroughly comprehensible, even to her swiftly deteriorating faculties.» (Dick, 1963q, p. 100, ênfase nossa)

Mas esse é apenas o primeiro sinal. Kathy (e o táxi robotizado que requisita logo depois de tomar uma cápsula) são transportados para o passado, mais precisamente para o início dos anos 40 do século XX – a narrativa tem lugar em 2055, mais de cem anos depois – e aí tenta interferir com o *continuum* temporal, enviando um artefacto do «futuro» a Virgil Ackerman (outra das personagens), então ainda uma criança:

«She felt calm. But in her mind one realization dominated: it was the drug. And only the drug. This would last only so long as the drug operated within her cycle of brain metabolism. JJ-180 had brought her here without warning and JJ-180 would, eventually, return her to her own time – also without warning. [...] She felt impotent – and yet overwhelmed with her potential power. [...] “The problem”, she said tartly, “is not returning to our own time; the problem is finding a way to stay under the drug’s influence until something of worth can be accomplished.” The time was not just long enough.» (*idem*, pp. 105 e 108-109)

A primeira interpretação do leitor é, com grande probabilidade, a de que se trata apenas de uma alteração da percepção, uma alucinação tão profunda e tão perfeita que Kathy imagina estar no passado que, de resto, conhece muito bem pois negociava em «antiguidades» desse período. Pouco importa a certeza de Kathy; o bom senso leva-nos a interpretar essas páginas como produto da sua mente. No entanto, depois de Kathy ter propositadamente drogado o seu marido Eric – a personagem e foco principal de *Now Wait for Last Year* –, somos obrigados a reavaliar essa primeira leitura. Em vez de ser «transportado» para um passado de que poderia ter recordações reprimidas,

Eric é enviado para um futuro em que, apesar de ser apenas um ano mais tarde, tudo parece ter mudado:

«Across from him Don Festenburg leaned back, said, “You’re lucky. But I’d better explain this. Here. The calendar.” He pushed a brass object; across the desk Eric saw, “You’ve moved slightly over one year ahead.” Eric stared. Sightlessly. Ornate inscriptions. “This is June 17, 2056. You’re one of the happy few the drug affects this way. Most of them wander off into the past and get bogged down in manufacturing alternate universes; you know, playing God until at last the nerve destruction is too great and they degenerate to random twitches.”» (*idem*, p. 140)

A guerra interplanetária terminou (com um desfecho inesperado) e já existe um antídoto para a JJ-180. Vítima de chantagem, Eric prefere regressar sem o antídoto e procurá-lo no seu presente. Já de regresso, nos laboratórios da Hazeltine Corporation, onde a droga é produzida como arma secreta de guerra, a informação que recebe deixa-nos ainda mais perplexos:

«“Well”, Hazeltine said, “it’s a possibility, logically at least. To go into the future, obtain the cure – perhaps not any quantity of it but anyhow the formula; memorize it and then return to the present, turn the formula over to our chemists at H. Corporation. And that would be that.

[...]

But another objection, a deeper one, occurs to me. Frankly – and I’ve supervised all phases of testing JJ-180 – I feel that the time period entered by the subject under its influence is phony. I don’t believe it’s the real future or the real past.

“Then what’s it?”, Eric asked.

“What we at Hazeltine Corporation have maintained from the start; we claim that JJ-180 is an hallucinogenic drug and we mean just that. Just because the hallucinations seem real, that’s no criterion to go by; *most* hallucinations seem real whatever the cause, whether from a drug, a psychosis, brain damage, or electrical stimulation given directly to specific areas of the brain. You must know that, doctor; a person experiencing hallucinosis doesn’t merely think he sees, say, a tree of oranges – he really does see it. [...] No one who has taken JJ-180 and gone into the past has returned with any artefact; he doesn’t disappear or –“

Miss Bachis interrupted, “I disagree, Mr Hazeltine. I’ve talked to a number of JJ-180 addicts and they’ve given details about the past

which I'm positive they wouldn't know except by having gone there.» (*idem*, pp. 149-150)

No final da novela, mesmo depois de outras peripécias que parecem confirmar a realidade das viagens no tempo induzidas pela droga, é ainda ao leitor que cabe a derradeira decisão, ou, de preferência, a recusa em tomar partido por uma interpretação única, pois essa é, como lembrámos já, a essência daquilo a que Todorov chama «o fantástico». Ou a JJ-180 permite viajar no tempo ou esse é apenas um efeito alucinogénio, diz-nos a lógica. Mas o que está em causa não é, como seria por exemplo numa novela policial, a explicação lógica, e sim a questão que emerge do conflito insanável entre as duas opções: será adequada a concepção que temos da realidade?⁴³

Com *Now Wait for Last Year*, em particular devido ao recurso a uma droga imaginária, Dick pôde aprofundar ainda mais o seu questionamento acerca da relação entre percepção e realidade. Numa outra das suas obras maiores⁴⁴, K. Dick pega nesse dispositivo (que, não esqueçamos, vinha de trás, como que à espera de ser descoberto e reformulado) e atribui-lhe uma importância verdadeiramente central: falamos de *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, completada apenas três meses depois. Se se aceitar classificar a hipótese aventada em *Now Wait for Last Year* como um pouco «barroca», então o que é proposto em *The Three Stigmata...* é profundamente «rococó»⁴⁵: uma droga que não só cria uma «realidade» ilusória como aprisiona quem quer que a tome para sempre nessa ilusão. «Aprisionar» é aliás o termo mais

⁴³ Note-se que escrevemos «concepção» e não «percepção»: por aqui se pode ver que as dúvidas que Dick levanta não invocam apenas a possibilidade de percepções desajustadas – a própria realidade parece estar desajustada.

⁴⁴ Um singelo comprovativo é a lista de novelas, acompanhada de classificação, na biografia da autoria de Lawrence Sutin, *Divine Invasions*. Aí, *The Three Stigmata...* é uma das poucas (acompanhada por *Ubik* e *VALIS*) a merecer a nota máxima. Cf. Sutin, 1989, p. 303.

⁴⁵ E depois de *The Three Stigmata...*, tem também obrigatoriamente de ser referida *Flow my Tears, the Policeman Said*, que explora uma hipótese igualmente espantosa, a de o próprio tecido da realidade ser alterado pela droga.

adequado, pois há um *domus* nesse domínio ilusório, o seu único rei e senhor, que é, invariavelmente, Palmer Eldritch.

Perante *The Three Stigmata...*, muito mais do que na novela que antes mencionámos, é necessário suspender a lógica a que nos habituou tanto o realismo quanto boa parte da ficção científica. A lógica diz-nos, bem como a personagem de Leo Bulero quase no final, ecoando as palavras de Kathy Sweetscent em *Now Wait for Last Year*, que mais tarde ou mais cedo qualquer droga tem de ser eliminada do organismo:

«I'm still under the influence of that one dose; I never came back out – that's what's the matter. Thinking this he felt relief, because there was still a real Terra untouched; it was only himself that was affected. [...]

“Aw, come on! Eventually I'm going to wake up or whatever it is you finally do when that miserable stuff is out of your system. I'm going to keep drinking a lot of liquids, you know, flush it out of my veins.”» (Dick, 1964d, p. 155)

Mas quando uma alucinação dura cerca de meia novela será que desaparecerá de todo? Ou, como também Leo conjectura a propósito de Palmer Eldritch, «Maybe the damn organism was like a protoplasm» (*idem, ibidem*), um ser vivo que o parasitou.

Esta mesma inverosimilhança deliberada aplica-se aos efeitos da droga: como pode uma substância que produz alucinações distintas consoante aqueles que a tomam fazer com que, acima das diferenças, em todos eles se manifeste uma ilusão comum – neles próprios ou nas pessoas e objectos que povoam as visões –, os «estigmas» de Palmer Eldritch (olhos transformados num visor artificial, um braço também artificial e maxilares com dentes metálicos)? É uma droga ou (retomando a hipótese de que K. Dick se apoia tanto na *fantasy* – *dark fantasy*, neste caso! – quanto na ciência) uma poção que origina uma forma de possessão demoníaca? Talvez assim se perceba a

alegação do anúncio segundo o qual a experiência da droga Chew-Z se prolonga por toda a eternidade:

«GOD PROMISES ETERNAL LIFE. WE CAN DELIVER IT.» (*idem*, p. 103)

Todas as hipóteses de leitura parecem ter algo que as confirma... mas também algo que as invalida, o que talvez seja sinal de que nenhuma pode estar totalmente correcta pela simples razão de que *não há uma só realidade nem uma percepção dela que seja mais correcta*.

Essa não é contudo a única questão levantada por *The Three Stigmata*... São duas as drogas alteradoras da percepção nesta novela: Chew-Z, ainda que a mais inquietante pelas razões acima expostas, é trazida por Palmer Eldritch para substituir a Can-D, uma outra droga de estranhos efeitos cujo consumo por parte dos colonos em Marte é tacitamente tolerado (se não mesmo incentivado), ainda que esteja oficialmente proibida. A Can-D é o complemento – diríamos talvez o «motor» – para que as bonecas Perky Pat e os respectivos acessórios deixem de ser meras figuras de plástico e se tornem na nova pele daqueles que a consomem. A ideia de que as colónias extraplanetárias são lugares hostis e solitários é, como vimos já, um lugar-comum nas novelas de Dick de meados dos anos 60. Enquanto noutros casos a solução proposta é o recurso a andróides ou simulacros (cf. o que se disse acima, quando olhámos para *We can Build You*), no conto «The Days of Perky Pat», que deu origem a *The Three Stigmata*, a forma de «alienação» escolhida é a lúdica: os colonos acumulam peças para tornar os seus *layouts* cada vez mais completos e realistas, e projectam (melhor seria dizer «retrojectam») as suas memórias de infância numa ideia de Terra e de América⁴⁶ a que já não têm acesso e fazem competições entre comunidades em que vence quem tem o conjunto de acessórios mais completo. *The Three Stigmata*... dá uns passos

⁴⁶ Cf. as passagens de *Postmodernism...*, de Fredric Jameson, a que aludimos no capítulo anterior.

adiante: em vez de se limitarem a «brincar» com as figuras e outros adereços, os colonos *tornam-se* nessas figuras e habitam os *layouts* quando tomam a droga. Tanto ou mais importante, a experiência é colectiva. Todas as mulheres se tornam em Perky Pat e todos os homens no seu companheiro Walt, e isso em simultâneo, o que faz com que esta experiência-*Gestalt* adquira um carácter quase místico, uma espécie de *translação* – é o que propõe uma das traduções portuguesas – que as personagens comparam à transubstanciação da Eucaristia.

Quando Leo Bulero experimenta a Chew-Z, trazida por Palmer Eldritch, esse é o principal motivo para negar qualquer validade a esta:

«“This is all a hypnogogic, absolutely artificially induced pseudo-environment. We’re not anywhere except where we started from; we’re still at your demesne in Luna. Chew-Z doesn’t create any new universe and you know it. There’s no bona fide reincarnation with it. This is all just one big snow-job.”

[...]

“This is not even as real as Perky Pat, as the use of our own drug. And even *that* is open to the question as regards the validity of experience, its authenticity versus a purely hypnogogic or hallucinatory.”» (*idem*, p. 64)

O que, como Leo Bulero acaba por descobrir logo depois, não é bem assim, apesar de o afirmar com tanta veemência. O problema não é contudo esse – o de avaliar qual das duas proporciona uma ilusão mais verosímil, pois poderiam ser aduzidos argumentos em defesa de qualquer delas⁴⁷ –, mas sim a «qualidade» da ilusão, aquilo que ela permite atingir. Daí o seu segundo comentário, quando pensa (erradamente) ter já passado o efeito da Chew-Z:

⁴⁷ O que dependeria, naturalmente, do que se entende por «verosímil». Se é a semelhança com um certo «real», a Can-D triunfa, pois algumas das ilusões que a Chew-Z provoca são de imediato reconhecidas enquanto tal (ainda que a Can-D só possa produzir ilusões se existir um suporte material; é essa a função dos adereços). Se for a incapacidade de determinar se se está sob o seu efeito ou já «limpo», ganha a Chew-Z, apesar de periodicamente aparecerem os «estigmas» que relembram que ainda não se saiu desse «mundo».

«Of course I'm back. I built myself a stairway to here. [...] I've now got an idea of what this new Chew-Z substance is like. It's definitely inferior to Can-D. I have no qualms in saying that emphatically. You can tell without doubt that it's merely a hallucinogenic experience you're undergoing. Now let's get down to business. Eldritch has sold Chew-Z to the UN by *claiming that it induces genuine reincarnation* [...]. It's a fraud, because Chew-Z doesn't do that. But *the worst aspect of Chew-Z is the solipsistic quality*. With Can-D you undergo a valid interpersonal experience, in that the others in your hovel are –" He paused irritably.» (*idem*, p. 65, ênfases nossas)

Mesmo descontando os interesses económicos de Leo Bulero, que o levariam sempre a tentar defender a droga que sustenta o seu negócio, a empresa Perky Pat Layouts, os seus motivos são invocados de boa-fé, e parecem corresponder àquilo que será o «*common sense*» da sociedade retratada por Dick. O que quer dizer que aí a questão da diferença entre realidade e aparência deixou de colocar-se nos termos pelos quais ainda hoje nos regemos, tomando uma configuração de que se destacam dois princípios: a experiência da droga Can-D é válida 1) na medida em que é «genuína» (o que quer que isso signifique!); e 2) na medida em que é partilhada e não solipsista.

Estes dois princípios implícitos nesta sociedade imaginária não só pressupõem toda uma nova estrutura moral – algo que é patente pelo consentimento *de facto* do uso da Can-D apesar da sua proibição *de jure*, bem como quando é referida a possibilidade de a Chew-Z ser legalizada pelas Nações Unidas –, como também nos obrigam a regressar ao quadro em que identificámos as combinatórias da relação entre as três instâncias a que chamámos «Realidade objectiva», «Realidade intersubjectiva» e «Realidade subjectiva». Ao discuti-lo, lançávamos a hipótese de Philip K. Dick, na sua ficção, ter relegado para um papel cada vez mais secundário a «Realidade objectiva», e procurámos uma prova na ausência de um termo que lhe fosse equivalente na sua onnipresente oposição entre *idios kosmos* e *koinos kosmos*.

Podemos agora confirmá-lo com renovada segurança. Não se trata, como esperamos que esteja claro, de alegar que Dick não acreditava na existência dessa «realidade objectiva» (ainda que a definição dada em «How to Build a Universe that doesn't Fall apart Two Days Later» esteja longe de ser a de um crente fervoroso); ao invés, o que transparece do modo como este aborda o problema na sua ficção é que a «realidade» é uma categoria cada vez mais dispensável. Independentemente da desejabilidade ou não desta situação ou das suas causas, a ideia de «realidade» é algo de que progressivamente fomos prescindindo, e possivelmente no futuro ser-lhe-á dado o «golpe de misericórdia».

A ideia não é nova. De certo modo, acompanha-nos pelo menos desde que se pode falar em Modernidade, seja na tímida formulação do Bispo George Berkeley seja no retumbante e por demais comentado anúncio de Nietzsche. No caso de Philip K. Dick, o «*non commitment*» que é autorizado pelo recurso à ficção permite que simplesmente postule esse vazio de realidade e explore todas as consequências que daí decorrem. Como dissemos, está-nos vedada a resposta à pergunta sobre se também deixou de acreditar na «realidade objectiva». É todavia evidente que o problema de saber como agir na eventualidade de esta desaparecer (que, como vimos, surge já nos seus primeiros contos) se impôs a ponto de quase ser obsessivo, atingindo o seu auge em novelas como *Ubik* e *Flow my Tears, the Policeman Said* – e talvez o declínio, ou uma solução também ela desesperada, nas obras mais «teológicas» que caracterizam a sua fase mais tardia⁴⁸. Seja como for, o simples facto de Dick secundarizar a «realidade objectiva» em favor de um consenso – mesmo que um consenso ilusório – é o melhor dos guias para a categoria que falta, a das situações em que não pode ser atribuída ao indivíduo nem a nada de exterior a perturbação na sua percepção, e sim ao

⁴⁸ Questão que fica adiada para o capítulo respectivo.

próprio tecido ontológico da realidade. A novela escolhida para ilustrar este caso não poderia ser outra senão *Ubik*.

Recensear *Ubik* não é tarefa de somenos, pois trata-se – a par de *The Man in the High Castle* – de uma das novelas mais esmiuçadas pela comunidade dos *science fiction studies*, começando com o célebre artigo de 1973 de Stanisław Lem e continuando até hoje a ser constantemente invocada. São já inúmeras as leituras que desta se fazem, pelo que tentaremos limitar-nos ao que é essencial para o tema aqui em causa. *Ubik* começa por apresentar uma realidade que só não é tão «normal» quanto a nossa pela possibilidade técnica da «*half-life*», um estado intermédio entre a vida e a morte permitido pelas máquinas de *cold-pac*. Como se se tratasse de um bem de consumo num frigorífico, um *half-lifer* pode regressar por curtos períodos de tempo à consciência e à comunicação com os vivos, mas cada um desses períodos despende um pouco das suas já escassas energias, até à derradeira cessação destas. Do ponto de vista dos vivos, é apenas isso que ocorre, mas o *half-lifer* continua a ter algum tipo de consciência mesmo quando «desligado» do mundo material; mais do que isso, experiencia uma realidade que só não deve ser apelidada de onírica porque – eis a questão que mais nos vai interessar – os *half-lifers* que «habitam» o mesmo *Moratorium* partilham até certo ponto da mesma realidade. Como num rádio que, sintonizado numa frequência, pode sofrer interferências de estações longínquas que emitem em frequências distintas mas próximas, também os *half-lifers* podem interferir mutuamente nas realidades uns dos outros, invalidando o pressuposto (em que crêem os que ainda estão vivos) de solipsismo quando em *cold-pac*.

Em poucas novelas K. Dick coloca as «cartas na mesa» tão cedo na narrativa. Logo no capítulo 2, quando Glen Runciter tenta comunicar com a sua (ex-)mulher Ella, que é uma *half-lifer*, é-nos comunicado que a «realidade» da semi-vida não está imune a interferências:

«He waited, but heard no response from her. “Ella”, he said. Silence. Nervously he said “Hey, hello there, Ella; can you hear me? Is something wrong?” Oh, God, he thought. She’s gone. A pause, and then thoughts materialized in his right ear. “My name is Jory.” Not Ella’s thoughts; a different *élan*, more vital and yet clumsier. Without her deft subtlety. “Get off the line”, Runciter said in panic. “I was talking to my wife Ella; where’d you come from?”» (Dick, 1966f, p. 506)

Como num policial em que a arma do crime fosse sacudida em frente dos nossos olhos, Dick não poderia dizer de forma mais explícita que essa é a chave para decifrar o que vai passar-se mais à frente na novela, e que lhe será central. E no entanto, quando uma interferência análoga começa a ocorrer a Joe Chip, que pensa estar a transportar o seu ex-patrão Glen Runciter para um *Moratorium*, o leitor começa por confiar na realidade do que lhe é contado até que se tenham acumulado suficientes pistas de que talvez esse seja apenas mais um mundo sonhado por um *half-lifer*, que afinal pode muito bem ser Joe (e talvez os seus parceiros na equipa de *inertials*) e não Glen. A «inquietante estranheza» acerca da realidade começa por ínfimos pormenores como cigarros que se tornam bafientos ou dinheiro que saiu de circulação:

«With his pen he scratched random lines along the borders of the list he had made; preoccupied, he embroidered the list, the read it once again.

STALE CIGARETTES
OUT-OF-DATE PHONE BOOKS
OBSOLETE MONEY
PUTREFIED FOOD
AD ON MATCHFOLDER

[...]

Pat Conley said, “It’s easy to see the connective between the first four. But not the matchfolder. That doesn’t fit in.”» (*idem*, p. 567)

As personagens ainda estão perplexas, mas por esta altura já o leitor terá pressentido a hipótese de que todas elas estão mortas ou conservadas em *cold-pac*. No entanto, mesmo para o leitor perspicaz, há ainda enigmas por

resolver. Porquê o apodrecimento daquilo que é perecível? Porquê o recuo no tempo de objectos como o dinheiro – que «muda» para cunhagens fora de circulação – ou a televisão – que se transforma no seu «antecessor», o rádio? E, acima de tudo, porquê levar as personagens até Des Moines, no Iowa, para se darem conta que tudo à sua volta recuou ao ano de 1939? É verdade que começam finalmente a receber mensagens que atribuem a Runciter...

«“Take a look at this”, Al said; he led Joe into the men’s room and pointed at the far wall. “Graffiti”, he said. “You know, words scrawled. Like you find all the time in the men’s room. Read it.”

JUMP IN THE URINAL AND STAND IN YOUR HEAD
I’M THE ONE THAT’S ALIVE. YOU’RE ALL DEAD.

“Is it Runciter’s writing?”, Al asked. “Do you recognize it?”
“Yes”, Joe said, nodding. “It’s Runciter’s writing.”» (*idem*, p. 579)

... mas por que razão a «ilusão» partilhada é a de um tempo e de um lugar que fazem parte da vida de Runciter e não da de nenhum dos outros? Ou seja, é plausível dentro dos pressupostos da novela que Runciter esteja vivo e a tentar comunicar com os seus ex-empregados, agora *half-lifers* (ou apenas Joe Chip, pois nada garante que os outros não sejam mais do que uma ilusão de Joe), sobrepondo-se o mais que pode ao mundo onírico que criaram – até mesmo a existência de uma moeda com a efígie de Glen Runciter é compatível com essa conjectura; mas como pode esse mundo ser o da infância de Runciter e não da de outro *half-lifer*, como Jory? O problema adensa-se com o aparecimento do *spray* milagroso «Ubik»: por que há-de este ser um antídoto para o «apodrecimento» da realidade experienciada por Joe e colegas, e por que hão-de ser alguns desses colegas posteriormente considerados suspeitos de contribuírem para essa degradação? Mais enigmas se sucedem, aliás, quando esperaríamos que o mistério começasse a resolver-se. Há um momento, por exemplo, em que Glen Runciter conversa com Joe

Chip dizendo que todos eles – incluindo Glen – estão mortos e que Joe está apenas a falar com uma gravação feita duas semanas antes:

«“Yes”, Runciter’s dark voice resumed, [...]. “Ubik is sold by leading home-art stores throughout Earth. [...] Don’t just sit there; go out and buy a can of Ubik and spray it all around you night and day.”

Standing up, Joe said loudly, “You know I’m here. Does that mean you can hear and see me?”

“Of course, I can’t hear you and see you. This commercial message is on videotape; I recorded it two weeks ago, specifically, twelve days before my death. I knew the bomb blast was coming; I made use of my precog talents.”

“Then you are really dead.”

“Of course, I’m dead. Didn’t you watch the telecast from Des Moines just now? I know you did, because my precog saw that too.”» (*idem*, pp. 584-585, ênfases nossas)

Difícilmente se poderia entrar mais pelo terreno da *fantasy* sem deixar de manter um pé na ficção científica. Colocar, neste ponto da novela, Glen Runciter a afirmar que está morto e que Joe está a falar com uma gravação que antecipou todas as suas réplicas duas semanas antes é esticar ao máximo os limites da verosimilhança. E no entanto, há sempre a explicação «de reserva» (autorizada por passagens como a do capítulo 2, que citámos acima), segundo a qual *todos* estão mortos e as peripécias que nos vão sendo apresentadas resultam dessa interferência dos que têm *élans* mais fortes sobre os que têm *élans* mais débeis. Jory, o adolescente que interfere no início na «frequência» de Ella Runciter, é possivelmente também o responsável pelo decaimento dos objectos, e Glen o seu novo arqu-inimigo que combate também com uma arma imaginária, o *spray* «Ubik»⁴⁹.

⁴⁹ Ou então é Ella Runciter o arqu-inimigo de Jory, e Glen apenas um aliado do «lado» dos vivos:

«“Who invented Ubik?” Joe asked.

“A number of responsible half-lifers whom Jory threatened. But principally Ella Runciter. It took her and them working together a long, long time. And there still isn’t very much of it available, as yet.”» (Dick, 1966f, p. 645)

A possibilidade de criar objectos funcionais no interior de um mundo imaginário faz-nos lembrar algo que só se desenvolveria depois da morte de Philip K. Dick – os videojogos de

À *boutade* final, que finge resolver o enigma revelando que Runciter está vivo para logo depois pôr esse facto em causa com a moeda com a efígie de Joe Chip, devemos ainda acrescentar os anúncios ao produto «Ubik» que surgem em cada um dos capítulos da novela, e que culminam com o muito citado (colorindo de tons teológicos um produto de consumo):

«I am Ubik. Before the universe was, I am. I made the suns. I made the worlds. [...] I am called Ubik, but that is not my name. I am. I shall always be.» (*idem*, p. 646)

São estes os dois elementos que obrigam a um ulterior recuo interpretativo, um recuo que permite observar a floresta em vez das árvores. A interpretação mais superficial é a que quer ler a novela como se fosse um policial, mesmo que a questão seja um pouco diferente do clássico «*whodunnit?*»: ou Joe está vivo ou não está; ou Glen está vivo ou não está; talvez ambos estejam mortos... Mas uma leitura mais produtiva – mesmo que não necessariamente *a mais* produtiva, que não nos queremos dela vangloriar – coloca a hipótese de haver algo na nossa «realidade» (notem-se mais uma vez as aspas) que é afim à realidade dos *half-lifers*. A nossa é (ou parece) mais previsível, é (ou parece) mais racional, mas não são essas as características fundamentais. Em ambas carece-se de um acordo intersubjectivo; caso contrário, aqueles que não partilham desse acordo estão condenados a perder-se num caos muitas vezes equiparado à perturbação mental. O que não significa que a divergência deva ser neutralizada ou «normalizada», como vimos pelos exemplos de *We can Build You* e *Martian Time-Slip* (onde são os «perturbados» quem tem uma perspectiva menos contaminada por essa normalização), mas também de *Now Wait for Last Year*

aventura multi-utilizador conhecidos como MUD (Multi-User Dungeons) e principalmente os MOO (MUD Object Oriented).

(formas alteradas de percepção permitem aceder a outras realidades ou a dimensões ocultas da mesma realidade⁵⁰).

E se a neutralização acaba por ser o que ocorre à «esmagadora maioria» (expressão irónica, se pensarmos que é constituída por uma multiplicidade de «minorias») das divergências, não podemos esquecer que tal ocultamento resulta de uma espécie de «hobbesianismo»⁵¹ das interpretações *gone wild*. E essa é a lição a reter, comum a *Eye in the Sky*, *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* e *Ubik*. Em *Eye in the Sky*, as quatro «realidades» individuais que se impõem ao colectivo são, mesmo que cada uma à sua maneira, totalitárias⁵²; as quatro que permanecem silenciadas são, como já o deixámos em nota de rodapé, e segundo Peter Fitting (Fitting, 1983), as daqueles que continuam a ser os mais discriminados – ainda que isso não os inocente de virem a tornar-se também «déspotas» logo que o possam. Em *The Three Stigmata...*, confrontamo-nos com o totalitarismo perfeito, tão perfeito que os indivíduos ficam indefinidamente aprisionados num mundo em que Palmer Eldritch controla a própria percepção (em que, aliás, ele se torna no *denominador comum* da percepção, já que os seus «estigmas» podem irromper a qualquer momento de qualquer objecto ou figura). Finalmente, em *Ubik*, que de certa forma nos deu a chave para chegar a essa conclusão, a luta – que não é «de todos contra todos» mas apenas entre os que já estão numa posição de domínio⁵³ – pelo «império da realidade», uma luta em que Joe Chip não passa

⁵⁰ O que não é, obviamente, advogar o consumo de drogas alucinogénias, advertência que nos parece ter de ser aqui sublinhada. Mesmo Philip K. Dick, que foi ao longo de anos dependente das anfetaminas e que fumava ocasionalmente marijuana, só terá tomado LSD uma ou duas vezes em toda a sua vida, e com maus resultados.

⁵¹ Estivemos quase para escrever «darwinismo», indo atrás de uma tendência que se vai tornando infelizmente corriqueira, mas que é demasiado incorrecta para que a adoptemos: entre a ideia de «sobrevivência do mais *apto*», que é a acepção correcta da teoria de Darwin, e a de «sobrevivência do mais *forte*» há uma diferença abismal.

⁵² Note-se contudo o quanto se vão progressivamente assemelhando, justamente devido a esse totalitarismo; um outro termo para descrevê-las, em vez de «totalitárias», poderia ser «despótica», já que é esse o termo usado por Deleuze e Guattari em *L'anti-Edipe*: a «máquina despótica» que produz súbditos paranóicos (cf. Deleuze e Guattari, 1972, pp. 199-207)

⁵³ Glen Runciter (e talvez a sua mulher Ella) por estatuto, Jory porque o conquistou. Poder-se-á dizer que os Runciter representam uma aristocracia instalada (e também por isso

(excepto nos parágrafos finais) de um peão, tal como tantas outras personagens de Dick.

Como em ocasiões anteriores, não podemos deixar de reforçar a nossa convicção de que nas *short stories*, escritas quando a carreira de Dick ainda tateava um percurso, também este problema – e as respectivas «soluções», por idiossincráticas que sejam – surge já no centro das suas preocupações. Não necessitamos, para comprová-lo, de mais do que pequenos excertos de dois dos seus contos, que à luz do que temos estado a discutir poderemos considerar emblemáticos. Em ambos, mesmo que com ligeiras diferenças, vem à superfície essa convicção de que a «realidade» não é uma paisagem a contemplar e a descobrir e sim um império pelo qual se travam batalhas. Como todos os impérios, a sua existência pressupõe um imperador, e a sua permanência implica alguma forma de imperialismo.

Por vezes – como em «The World She Wanted» –, o imperador revela-se:

«“Have you forgotten?” Alisson snapped. “Have you forgotten that you’re not *completely real*? That you can exist only as a part of my world?”

“Lord! Are you going to start that again?”

“Better think about it before you walk off. You exist for my benefit, Mr Brewster. This is *my* world. And in my world things do as *I* say.”» (Dick, 1952s, p. 153)

Na maior parte dos casos, contudo – e «Adjustment Team» é de entre todos o mais evidente –, faz o possível por se ocultar:

«For a moment the Old Man was silent. “Then the element was not within T137 when the adjustment began.”

“No. He arrived about ten o’clock.”

“During the middle of the adjustment.” The Old Man got to his feet and paced slowly back and forth, face grim, hands behind his back. His long robe flowed out behind him. “A serious matter. During a

conservadora) e Jory o novo-riquismo (logo, destruidor ou parasitário de tudo o que existia antes dele)?

Sector Adjustment all related elements from other Sectors must be included. Otherwise, their orientations remain out of phase.”

[...]

“I hope he’s located quickly”, the Clerk said.

“He will be. Every Watcher is alerted. Every Watcher and every Summoner.” The Old Man’s eyes twinkled. “Even the Clerks, although we hesitate to count on them.”

The Clerk flushed. “I’ll be glad when this thing is over”, he muttered.» (Dick, 1953h, pp. 276 e 277)

Mirrorshades

«“Before I draw nearer to that stone to which you point,” said Scrooge, “answer me one question. Are these the shadows of the things that Will be, or are they shadows of things that May be, only?”»

Charles Dickens, *A Christmas Carol*¹

O PRIMEIRO CAPÍTULO DE UMA DAS OBRAS mais angustiadas e angustiantes de Jean Baudrillard, *Le crime parfait*, começa assim:

«Se não houvesse as aparências, o mundo seria um crime perfeito, quer dizer, sem criminoso, sem vítima e sem móbil. Um mundo do qual a verdade se teria retirado para sempre, e cujo segredo não seria nunca desvendado, por falta de marcas.» (Baudrillard, 1995, p. 23)

Espicaçar a consciência através do paradoxo é um recurso que sempre surte efeito – o que não equivale a dizer que seja eficaz –, principalmente quando o estilo é, como no caso acima, grandiloquente. Façamos portanto os possíveis por abstrair-nos dos floreados e por concentrar-nos no fulcro da mensagem. «Se não houvesse as aparências», diz-nos o texto, o mundo seria vazio, seria o crime de si mesmo. Sem criminoso e sem vítima porque criminoso e vítima nem sequer teriam vindo à existência e, mesmo que o tivessem feito, coincidiriam numa mesma entidade porque essa entidade não

¹ Dickens, 1843, citado a partir de fonte *online*.

é um mero «ente» e sim o próprio «Ser». Jogo de palavras por jogo de palavras, por que não dizer – Baudrillard não o faz, pelo menos nesse capítulo – que o crime não é um homicídio mas antes *um suicídio*? Em qualquer dos casos, todavia, deve pressupor-se que a «realidade» ou o «Ser» pré-existem a esse crime ou – hipótese talvez mais radical que acabámos de aventar – nem sequer alguma vez existiram (assim reforçando a ausência de criminoso, vítima e móbil), por desconcertante e quase agramatical que possa ser tal afirmação?

Seria impossível que Baudrillard insistisse nesta última hipótese – o livro poderia terminar com esse parágrafo, e no fim de contas não se pode vender algo de tão abreviado². Mas, ironia à parte, convenhamos que a provocação de Baudrillard não é um fim em si mesmo, estando ao serviço de um objectivo, que é o de dar conta dum «desaparecimento da realidade», algo que, como esse e os outros capítulos que o sucedem tentam demonstrar, tem um fundamento histórico e social bastante preciso, ainda que na mesma página diga que «A perfeição do crime reside no facto de se ter sempre já realizado – *perfectum*» (*idem, ibidem*). Em todo o caso, ainda que tal não desobrigue ninguém da leitura do resto do volume, é-nos concedido o privilégio de começar, ao contrário dos crimes das novelas policiais, pela solução: «se não houvesse as aparências...». A aparência é aquilo que resta depois de nos ser retirada a realidade, *depois de a realidade se ter retirado*. A aparência é também aquilo que, como toda e qualquer prova do crime, fica como testemunho da realidade que se retirou. A aparência será então um fóssil? (Mas que fazer quando não podemos contar com nada mais a não ser com os fósseis?) Pelo contrário, subjacente a *Le crime parfait* está uma defesa da aparência... talvez desesperada, pois nada mais há que possa ser defendido:

² Mas só assim se poderia cumprir o que diz na introdução: «Se o crime fosse perfeito também este livro deveria ser perfeito.» (Baudrillard, 1995, p. 20) A sua perfeição passaria por não existir!

«A grande questão filosófica era: “Por que é que há alguma coisa em vez de nada?” Hoje, a verdadeira questão é: “Por que é que há nada em vez de alguma coisa?» (*idem*, p. 24)

Antes de nos concentrarmos na história desse desaparecimento e da subsequente entronização da aparência, devemos assinalar que também o *discurso* sobre esse desaparecimento – o de Baudrillard, pois então! – tem uma história, de que *Le crime parfait* pode ser um dos marcos mais recentes mas que está longe de ser o primeiro. A «história» (continuemos a chamar-lhe assim) começa muito antes, tão cedo quanto *L'échange symbolique et la mort*, em 1976, a uma distância de quase vinte anos de *Le crime parfait*. É aí que enuncia, tal como se segue, o «esqueleto» da sua teorização sobre o conceito de simulacro:

«Três são as ordens de simulacros que, paralelamente às mutações da lei do valor, se sucederam a partir do Renascimento:

- A contrafacção: é o esquema dominante da época “clássica”, desde o Renascimento até à revolução industrial.
- A produção: é o esquema dominante da era industrial.
- A simulação: é o esquema dominante da fase actual regulada pelo código

O simulacro de primeira ordem actua na lei natural do valor, o de segunda ordem na lei mercantil do valor, o de terceira ordem na lei estrutural do valor.» (Baudrillard, 1976, vol. I, p. 84)

Seria demasiado moroso explicar em pormenor tudo o que esta curta introdução ao assunto condensa, mas não pode deixar de referir-se que ela, por sua vez, resulta da sua revisão da teoria marxiana do valor em *Pour une critique de l'économie politique du signe*, título ainda mais recuado. Cada período da história, segundo Baudrillard, tem uma concepção do valor económico das coisas: o *valor de uso*, do Renascimento (e antes) até à Revolução Industrial; logo que esta se dissemina, o *valor de troca económica*, algo que já Marx afirmara. Mas depois, a partir do momento em que caminhamos para a assim chamada «sociedade pós-industrial», é imperativa a superação da própria análise marxiana, e dessa superação emerge um terceiro tipo de valor, o *valor*

de troca signo. Deixemos de lado as consequências mais estritamente económicas, bem como aquelas que Baudrillard faz relevar de uma «economia política do signo» (de uma semiologia, no fundo, até mesmo na acepção mais saussuriana), pois também no percurso de Baudrillard essas foram as questões que entretanto afastou para um plano secundário, e limitemo-nos à dimensão que aí inaugura (por mais que delas derive), que podemos chamar «ontológica».

Para cada um desses períodos e respectivas estruturas económicas, uma forma distinta de conceber a «realidade» e – como elemento fulcral – aquilo que a ela se opõe, aquilo a que chama «simulacro» (num sentido ainda lato), algo que surge com o fim da fixidez medieval e teocêntrica. Mais concretamente, com o Renascimento nasce (ou *renasce*, aproveitando o trocadilho, pois tratou-se então de regressar aos ideais da «modernidade» grega) a possibilidade humana de falsificar o Real. E com esta possibilidade, as primeiras angústias sobre a «verdadeira» realidade e como distingui-la do contrafeito:

«É [...] no simulacro de uma “natureza” que o signo moderno encontra o seu valor. Problemática do “natural”, metafísica da realidade e da aparência: tal será a de toda a burguesia após o Renascimento [...]

Por conseguinte, foi no Renascimento que o falso nasceu com o natural.» (*idem*, p. 86)

Já o falso, portanto, mas ainda um falso que o é porque quer imitar a «Natureza» – o referente – que é ainda o garante de que existe uma realidade ontologicamente primeira. Diferente é a atitude que nasce com a Revolução Industrial. Até aí, era ainda o valor de uso que reinava, mas este vê-se destronado pelo valor de troca económica, isto é, pela lei da (equi)valência: para cada objecto X_1 um valor Y_1 que permite trocá-lo por outros objectos X_2 , X_3 , etc. Não havendo uma unidade de equivalência Y , os X não poderiam ser

trocados; logo, aquilo que realmente se troca – e aquilo que se sobrepõe ao valor de uso por mais que oculte esse seu domínio – são os valores Y_1 , Y_2 , Y_3 , etc. Aquilo que provoca esta subordinação do valor de uso ao de troca económica é a novíssima capacidade de produção industrial. E com ela, produzem-se também novos simulacros. Onde antes o autómato imitava a (aparência da) Natureza, o *robot* passará a imitar a sua capacidade de criar, de produzir:

«Um mundo separa estes dois seres artificiais. Um é a contrafacção teatral, mecânica e relojoeira do homem; a técnica está nele completamente submetida à *analogia* [...]. O outro é dominado pelo princípio técnico; é a máquina que o arrasta, e com a máquina instala-se a *equivalência*. [...] O *robot*, como o seu nome indica, trabalha: acabado o teatro, é a mecânica humana que começa.» (*idem*, p. 91)

Frankenstein e depois *R.U.R.* não podiam portanto deixar de ser obras emblemáticas da Revolução Industrial, e mesmo entre ambas é visível a evolução de uma fase ainda incipiente para o momento em que começava a ceder o lugar a um novíssimo período. Em *Frankenstein*, quer-se ainda imitar o ser humano «de fora para dentro», começando pela sua imagem e pelas «peças» (que não poderiam ainda ser de outro material senão restos de cadáveres); em *R.U.R.*, reproduz-se apenas aquilo que o humano tem de funcional – e, surpresa das surpresas, isso parece ser suficiente para que daí emerja algo que arrogáramos como exclusivo do humano, a consciência.

Apesar desta notável diferença, há entre essas duas épocas ainda algo em comum, o apego à realidade. A primeira «ordem» de simulacros quer imitá-la ao ínfimo pormenor; a segunda reprodu-la descaradamente – e parte desse descaramento (e daí a diferença) consiste em apenas reproduzir aquilo que dela é pertinente, ou melhor, a sua *funcionalidade*. É claro que as consequências são distintas: o primeiro mantém quase intocada a realidade,

apenas deixando à solta a suspeita; o segundo «dilata» a realidade na medida em que a (re)produz:

«Walter Benjamin, em *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, é quem primeiro extrai as implicações essenciais deste princípio de reprodução. Mostra que a reprodução absorve o processo de produção, muda as suas finalidades, altera o estatuto do produto e do produtor. [...] O simples facto de uma coisa qualquer poder ser simplesmente reproduzida, tal qual, em duplo exemplar, já é uma revolução.» (*idem*, p. 96)

Mas esta segunda ordem dos simulacros estava, como uma crisálida, condenada a ser provisória³. Como diria qualquer adepto de Marx ou Hegel, em si continha já o gérmen da sua superação:

«[...] o estágio da reprodução em série [...] é efémero. A partir da altura em que o trabalho morto prevalece sobre o trabalho vivo, isto é, desde o fim da acumulação primitiva, a produção em série dá passagem à geração por modelos. E trata-se, então, de uma inversão da origem e da finalidade, porque todas as formas mudam a partir do momento em que já não são mecanicamente reproduzidas, mas concebidas a partir da sua própria reprodutibilidade. [...] Aqui, estamos nos simulacros de terceira ordem.» (*idem*, p. 97)

São estes os «simulacros» no sentido próprio e restrito do termo. A sua aparição e triunfo foram, segundo Baudrillard, inevitáveis. Em palavras que não as deste autor, a reprodução desenfreada da «realidade» levou a que esta, por um lado, ficasse em minoria, que implodisse; por outro – e é aqui que deve apontar-se a causa da transição – o substituto da realidade é gerado a partir de um modelo, ele próprio acima ou ao lado do «real». Em vez de imitar a realidade, produzi-la *ex novum*, ou melhor, a partir de um código. É a isto que Baudrillard chama o «hiper-real». A ordem dos factores inverte-se: em vez dos modelos que tentam compreender, por exemplo, a Natureza – assumidos enquanto tal e portanto cópias imperfeitas, como mapas que nunca

³ O que fica de alguma maneira demonstrado pelos nossos exemplos de *Frankenstein* e *R.U.R.*

cobrirão o território –, temos agora os modelos que geram uma nova realidade. E o mais perturbador é que estes, sendo da ordem do imaterial, i. e., exclusivamente informação, geram algo de material. Por comparação com a primeira ordem de simulacros, a diferença não poderia ser mais abissal. Confiando no que diria mais tarde, buscando o aforismo, se «[d]issimular é fingir não ter o que se tem [...], [s]imular é fingir ter o que não se tem», os «simulacros» do Renascimento apenas dissimulam a sua «falsidade» (Baudrillard, 1981, p. 9), o facto de serem uma contrafacção; em contrapartida, os verdadeiros simulacros, os de terceira ordem, simulam uma «veracidade» que não possuem. Que nem sequer poderiam possuir, pois se a veracidade se define como relação a um real que – pelos vistos – deixou de ser relevante e está em vias de desaparecer, já nada é verídico!

Entre *L'échange symbolique et la mort* e *Le crime parfait*, Baudrillard exploraria quase até à exaustão todas as consequências deste quadro conceptual que em *Simulacres et simulation*, de 1981, seria articulado na forma que se tornou a mais consagrada. Muitos dos textos que publicaria ao longo da década de 80 e mesmo início da de 90 pouco mais são do que notas de rodapé ou aplicações «no terreno» do que então propusera⁴, e mesmo a *Simulacres et simulation* carece a originalidade de *L'échange symbolique*.... O que não é dizer que a sua posição se manteve imutável, mas só em *Le crime parfait* as pequenas *nuances* deram lugar a uma visível reestruturação⁵ da tese anteriormente enunciada.

Não devemos contudo adiantar-nos. Ainda que *Le crime parfait* mereça ser devidamente revisitado, é necessário que nos detenhamos um pouco mais em *Simulacres*... Entre o livro de 1976 e este outro de 1981, Baudrillard

⁴ Uma ilustração adequada é a forma como tentou justificar, no jornal *Libération*, a provocadora afirmação de que «A Guerra do Golfo não teve lugar.»

⁵ Que, obviamente, está longe de ser uma negação ou retratação.

descobre⁶ que já alguém (que não o autor do livro do *Eclesiastes*, de onde retira a epígrafe para *Simulacres...*) se apropriara do termo «simulacro», alguém que pertencia a esse campo algo marginal da literatura que é a ficção científica. Referimo-nos, como não podia deixar de ser, a Philip K. Dick. Pouco importa (reformulemos: pouco terá importado a Baudrillard) que para Dick um simulacro seja um outro substantivo que encontrou para se referir aos andróides, substantivo que, de resto, é usado quase exclusivamente nas novelas (e nem sequer em todas!) da primeira metade dos anos 60, revertendo para termos mais consagrados em obras como *Do Androids Dream of Electric Sheep?*⁷. Nas novelas em causa, K. Dick refere-se a simulacros-andróides ao mesmo tempo que fala – como vimos no capítulo imediatamente anterior – de uma realidade a que podemos chamar «simulacral» ou, aproveitando a deixa de Baudrillard, «hiper-real». É por isso legítimo que o autor francês tenha aglutinado ambas as dimensões da obra de Dick e usasse o resultado como ilustração da sua proposta teórica.

Para ser mais concreto, o nome de Dick surge por quatro vezes em *Simulacres et simulation*, em duas delas incorrectamente referido, o que permite, em face do que será exposto de seguida, lançar a suspeita de uma leitura apressada, porventura fruto de uma recomendação de alguém que conheceria K. Dick melhor do que Baudrillard – ou, ao contrário deste, *que o*

⁶ É impossível – talvez continuasse a sê-lo mesmo que nos encontrássemos frente a frente com Baudrillard, pois a memória não é infalível – ter a certeza do momento ou da forma como este autor tomou contacto com parte da obra de Philip K. Dick, pelo que o que (algo retoricamente) descrevemos como «descoberta» pode ter sido afinal uma «redescoberta». Mas pelo menos uma coisa é inegável: em *L'échange symbolique...* não há uma única referência a K. Dick – ainda que haja a Arthur C. Clarke (cf. Baudrillard, 1976, vol. II, p. 131) –; em *Simulacres...* são diversas (e indicá-las-emos mais à frente), surgindo também referências a outros títulos e autores de ficção científica, como *Stand on Zanzibar*, de John Brunner (*idem*, p. 186).

⁷ Na década de 50, no conto «Second Variety», chega a preferir o termo algo pejorativo «machines», mas de modo geral é usada a terminologia mais comum, que se limita a distinguir entre os *robots* (normalmente metálicos) não humanóides – pelo menos não o suficiente para que sejam confundidos – e os andróides (normalmente orgânicos) que procuram ser imitações tendencialmente perfeitas dos humanos.

*conhecia de todo*⁸ – e que notou a convergência entre as realidades do autor americano (com andróides ou sem eles) e o conceito do sociólogo francês.

Observemos então cada uma dessas ocorrências. A primeira, no capítulo «L’effet Beaubourg: implosion et dissuasion», é breve, permitindo contudo adivinhar que não se ficará por aí:

«Une expérimentation de tous les processus différents de la représentation: diffraction, implosion, démultiplication, enchaînements et déchaînements aléatoires – un peu comme à l’Exploratorium de San Francisco ou *dans les romans de Philip Dick* – bref une culture de la simulation et de la fascination, et non toujours celle de la production et du sens [...]» (Baudrillard, 1981, p. 99, ênfase nossa)

Mais à frente, num capítulo sobre a publicidade, seria quase imperativa uma referência a *The Simulacra*, como realmente acontece, mas Baudrillard parece ter confundido – ou melhor, amalgamado – o *papoola* com os anúncios Nitz, ainda que a função de ambos seja similar. Para agravar, comete um outro equívoco ao nomear Dick:

«L’illustration anticipatrice de cette transformation était le papoula de K. Ph. Dick [*sic*], cet implant publicitaire transistorisé, espèce de ventouse émettrice, de parasite électronique qui se fixe au corps et dont il est très difficile de se débarrasser [*sic*!]. Mais le papoula est encore une forme intermédiaire: c’est déjà une sorte de prothèse incorporée, mais il serine encore des messages publicitaires.» (*idem*, pp. 136-137 fr)

Deixemos para depois a relevância da ilustração e atentemos numa outra incorrecção reveladora. Num capítulo apetecivelmente intitulado «Simulacres et science-fiction», uma primeira passagem invoca a intriga de *We can Build You*, mas é *The Simulacra* que Baudrillard menciona⁹:

⁸ Sobre a recepção de Dick em França, cf. dois artigos para a *Science-Fiction Studies* n.º 45: «Dick in France: A Love Story», de Roger Bozzetto (Bozzetto, 1988) e «Dick, the Libertarian Prophet», de Daniel Fondanèche (Fondanèche, 1988).

⁹ A prova de que ambas as novelas estavam disponíveis em edição francesa é simples, bastando para tal uma rápida consulta ao catálogo *online* da Bibliothèque Nationale, em

«Peut-être la science-fiction de l'ère cybernétique et hyperréale ne peut-elle que s'épuiser dans la résurrection "artificielle" des mondes "historiques", essayer de reconstituer *in vitro*, jusque dans les moindres détails, le péripiéties d'un monde antérieur, les événements, les personnages, les idéologies révolues, vidées de leur sens, de leur processus originel, mais hallucinants de vérité rétrospective. Ainsi dans *Simulacres* de Ph. Dick, la guerre de Sécession [sic]. Gigantesque hologramme en trois dimensions, où la fiction ne sera plus jamais un miroir tendu au futur, mais réhallucination désespérée du passé.» (*idem*, pp. 181-182)

Poucas páginas depois, a apreciação mais extensa e mais global das novelas de Philip K. Dick, mas de novo uma inversão do seu nome:

«Où seraient les oeuvres qui répondraient d'ores et déjà à cette inversion, à cette réversion de situation? Visiblement les nouvelles de K. Philip Dick [sic] "gravitent" si on peut dire (mais on ne peut plus tellement le dire, car précisément ce nouvel univers est "antigravitationnel", ou s'il gravite encore, c'est autour du *trou* du réel, autour du *trou* de l'imaginaire) dans ce nouvel espace. On n'y vise pas un cosmos alternatif, un folklore ou un exotisme cosmique ni des prouesses galactiques – on est d'emblée dans une simulation totale, sans origine, immanente, sans passé, sans avenir, une flottaison de toutes les coordonnées (mentales, de temps, d'espace, de signes) – il ne s'agit pas d'un univers parallèle, d'un univers double, ou même d'un univers possible – ni possible, ni impossible, ni réel ni irréel: *hyperréel* – c'est un univers de simulation, ce qui est tout autre chose. Et ceci non pas parce que Dick parle expressément de simulacres (la science-fiction l'a toujours fait, mais elle jouait sur le *double*, sur la doublure ou de dédoublement artificiel ou imaginaire, alors qu'ici le double a disparu, il n'y a plus de double, on est toujours déjà dans l'autre monde, qui en est plus un autre, sans miroir ni projection ni utopie que puisse le réfléchir – la simulation est infranchissable, indépassable, *mate*, sans extériorité – nous ne passerons même plus "de l'autre côté du miroir", ceci était encore l'âge d'or de la transcendance.» (*idem*, pp. 184-185)¹⁰

<http://catalogue.bnf.fr/>: *We can Build You* foi publicado em 1975 pelas Éditions Champ-Libre como *Le bal des schizos*; *The Simulacra* como *Simulacres*, pela Calmann-Lévy em 1973 e depois, em 1975, pela J'ai Lu.

¹⁰ Os parêntesis que abrem quase no início da última frase não chegam a ser fechados. A tradução portuguesa limita-se a reproduzir este caso de agramaticalidade, não arriscando – tal como nós – fechá-los em nenhum outro ponto. Ainda um outro reparo – mas este de ordem teórica – diz respeito à questão do duplo que, embora negada por Baudrillard («ici le double a disparu») é, para outros e com o devido fundamento, uma das maiores obsessões de

Esta última citação é claramente relevante para o tema em causa neste par de capítulos, e merece portanto uma atenção redobrada. Mas antes dessa tarefa, uma hipótese relativa ao que Baudrillard terá lido de K. Dick. Ao que pode apurar-se dos dois artigos na *Science-Fiction Studies* de Julho de 1988 (a segunda exclusivamente dedicada ao nosso autor), respectivamente de Roger Bozzetto e de Daniel Fondanèche, alguns dos seus títulos mais significativos (*Now Wait for Last Year*, *Counter-Clock World*, *Dr. Bloodmoney*, *The Man in the High Castle*, *Ubik*, *The Simulacra*, *Solar Lottery*) foram publicados entre 1968 e 1975¹¹. Ainda que as edições mais remotas (das quatro primeiras novelas acima mencionadas) tivessem sido editadas pelo «Club du Livre d'Anticipation», uma colecção restrita a membros aficionados da ficção científica, muitos destes foram reeditados – e outros publicados pela primeira vez – em colecções para um público mais generalista. Baudrillard teria portanto tido a oportunidade de conhecer não só alguns títulos de Dick como os mais significativos que publicara até à data. As referências que faz – não queremos com isso impor-lhe retroactivamente uma leitura extensiva, espécie de «trabalho de casa» que ficou por fazer – não parecem ir além de *The Simulacra* e *We can Build You*, explicitamente invocados, e, com boas probabilidades, *Ubik* e *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, talvez as que mais encaixam na expressão «*trou du réel*». E entre os que são mencionados, a atribuição incorrecta que sabemos...

Dick – cf. o artigo de Neil Easterbrook «Dianoia/Paranoia: Dick's Double "Impostor"» (Easterbrook, 1995)

¹¹ A lista da Bibliothèque Nationale é ainda mais extensa, recuando a *Eye in the Sky*, publicado em 1959, e acrescentando outros títulos como *A Maze of Death* e – caso a reter – *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, que é discutido por Boris Eizykman em *Science-fiction et capitalisme* (Eizykman, 1973). Mesmo que nos limitemos a obras publicadas até 1980, ano provável da redacção definitiva de *Simulacres et simulation*, a lista ascende a 50 títulos (inclui-se um conto publicado como *booklet* ilustrado, «Explorers We», que recebeu o título *Le retour des explorateurs*, bem como algumas colectâneas de contos), dos quais cerca de 30 se eliminarem as reedições. Em comparação, só muito recentemente Portugal começou a aproximar-se deste número de títulos traduzidos em França até à viragem para a década de 80.

Nada disso põe em causa a pertinência dos conceitos baudrillardianos de «simulacro» e de «hiper-real». Nas duas leituras possíveis, entenda-se: quer pela consonância com a obra de Philip K. Dick e com o género a que esta pertence¹² – particularmente com a temática das relações entre aparência e realidade – quer pela eventual adequação à condição contemporânea. Dick, como propusemos no capítulo anterior, desautoriza qualquer concepção realista e ingénua da realidade, servindo-se das liberdades que lhe são concedidas pelo género (i. e., contribuindo com a sua versão muito pessoal de *topoi* consagrados, mas também introduzindo-lhes elementos novos ou menosprezados) para com isso produzir uma espécie de hipérbole do idealismo berkeleyano – não tanto para concluir «*esse est percipi*» quanto para lançar a hipótese de que não podemos entender a realidade como mais do que uma construção (inter)subjectiva (na melhor das hipóteses) ou uma ilusão individual (e esta, na pior das hipóteses, impondo-se ditatorialmente sobre os outros). Baudrillard descreve, em *Simulacres et simulation*, esse esboroamento da realidade como resultado de um processo histórico e social: não que a realidade tenha sido desde sempre um lugar vazio que uma qualquer entidade preencheu por lhe ter horror, mas algo que algum «Sujeito da História» foi progressivamente tornando oco, substituindo a pouco e pouco cada milímetro cúbico com as suas construções.

Daí as três ordens – ou tempos – de simulacros a que alude logo em *L'échange symbolique et la mort*. Primeiro a tentativa de copiar o existente, de falsificá-lo; depois, de reproduzi-lo mas apenas na sua funcionalidade; finalmente, quando já pouco ou nada resta dessa realidade originária, gerá-la a partir de modelos que resultam – mesmo que depois sujeitos a uma «selecção artificial», pois já não há «natural» – de uma livre exploração combinatória. O mapa tornou-se o território pois, na sua falta, também o território estaria

¹² Baudrillard faz outras referências à ficção científica. Ainda que *Crash*, de Ballard, de que faz uma referência alargada, seja discutível quanto à sua filiação genérica, *Bug Jack Barron* e *Stand on Zanzibar* (cf. Baudrillard, 1981, p. 186) pertencem ao núcleo duro da «*genre SF*».

ausente. A ilustração que se tornou mais canónica (talvez para não obrigar um qualquer estudante de licenciatura a esforçar-se por ler mais do que o primeiro capítulo) é a da Disneylândia, que, segundo este autor, e correndo o risco de repeti-lo pela milionésima vez:

«[...] est là pour cacher que c'est le pays "réel", toute l'Amérique "réelle" qui *est* Disneyland (un peu comme les prisons sont là pour cacher que c'est le social tout entier, dans son omniprésence banale, qui est carcéral). Disneyland est posé comme imaginaire afin de faire croire que le reste est réel, alors que tout Los Angeles et l'Amérique que l'entoure ne sont déjà plus réels, mais de l'ordre de l'hyperréel et de la simulation.» (*idem*, pp. 25-26)

Como a Disneylândia, tudo o resto, continua Baudrillard,

«n'est ni vrai ni faux, c'est une machine de dissuasion mise en scène pour régénérer en contre-champ la fiction du réel.» (*idem, ibidem*)

Se retomamos este exemplo quase estafado é pela simples razão de que Philip K. Dick também dele se serviu logo ao abrir o ensaio, que já discutimos, «How to Build a Universe that doesn't Fall Apart Two Days later»:

«First, before I begin to bore you with the usual sort of things science fiction writers say in speeches, let me bring you official greetings from Disneyland. I consider myself a spokesperson for Disneyland because I live just a few miles from it – and, as if that were not enough, I once had the honor of being interviewed there by Paris TV.» (Dick, 1978b, p. 259)

Este início não é auspicioso, mesmo que nas entrelinhas esteja a menção ao caso Watergate, um dos temas dessa entrevista à TV francesa¹³ – «We also discussed Watergate, but we did that on the deck of Captain Hook's pirate

¹³ Uma hipótese ainda mais imprudente sobre o papel da obra de Philip K. Dick no mais famoso ensaio de Baudrillard poderia passar por essa entrevista à televisão francesa: Baudrillard poderia ter através dela tomado contacto com Dick, e pelo facto de ter sido na Disneylândia, também esta teria de surgir em *Simulacres...* Hipótese demasiado rebuscada, que por isso pomos de parte.

ship.» (*idem, ibidem*). A Disneylândia voltará contudo a ser referida, e dessa vez sem qualquer ambiguidade valorativa:

«Fake realities will create fake humans. Or, fake humans will generate fake realities and then sell them to other humans, turning them, eventually, into forgeries of themselves. So we wind up with fake humans inventing fake realities and then peddling them to other fake humans. *It is just a very large version of Disneyland.* You can have the Pirate Ride or the Lincoln Simulacrum or Mr. Toad's Wild Ride – you can have *all* of them, but none is true.» (*idem*, pp. 263-264, ênfase nossa)

Impossível não assinalar a semelhança entre este ensaio, apresentado como conferência na cidade de Metz, em França, em Setembro de 1977 e publicado em Julho de 1978, em tradução francesa, na revista *L'Année 1977-78 de la S.-F. et du Fantastique* (cf. Suvin (org.), 1989, p. 165) e o segundo (e por muito tempo definitivo) fôlego do conceito de «simulacro» de Baudrillard, publicado menos de meia década depois. Mas não nos fiquemos por aqui, tal como Dick também não ficara. Ainda que boa parte do que propõe na continuação desse ensaio esteja infectado pela obsessão que o acompanharia até à sua morte – motivada pelas experiências místicas de Fevereiro e Março de 1974 –, e portanto tenha de ser atenuada pelo respectivo contexto teológico, mais do que ontológico, Dick argumenta a certo ponto que nada nos garante que a época (então) presente sejam os anos 70 do século XX, bem como nada garante que o local seja a América ou Europa. Por que não poderíamos estar a realmente a viver nos tempos apostólicos e tudo o que vemos ser uma ilusão? Nesta insólita proposta, a Disneylândia volta a surgir:

«I know perfectly well that the date is 1978 and that Jimmy Carter is president and that I live in Santa Ana, California, in the United States. I even know how to get from my apartment to Disneyland, a fact I can't seem to forget. And surely no Disneyland existed back at the time of St. Paul.

So if I force myself to be very rational and reasonable, [...] I must admit that the existence of Disneyland (which I *know* is real) proves

that we are not living in Judaea in A. D. 50. The idea of St. Paul whirling around in the giant teacups while composing First Corinthians, as Paris TV films him with a telephoto lens – that just can't be. St. Paul would never go near Disneyland. Only children, tourists, and visiting Soviet high officials ever go to Disneyland. Saints do not.» (*idem*, p. 270)

E no remate do artigo a Disneylândia faz uma derradeira aparição – literalmente, uma «desaparição» –, num contexto que entretanto se tornou apocalíptico:

«Perhaps time is not only speeding up; perhaps, in addition, it is going to end.
And if it does, the rides at Disneyland are never going to be the same again. Because when time ends, the birds and hippos and lions and deer at Disneyland *will no longer be simulations, and, for the first time, a real bird will sing.*» (*idem*, pp. 279-280, ênfase nossa)

Se alguma diferença substancial deve ser indicada quanto às propostas de Dick e de Baudrillard (e mesmo que se coloquem de parte as divagações mais teológicas do primeiro), ela consiste tão-só no facto de Dick ter sido muito mais radical na sua formulação. Sem que o procurasse – talvez mesmo evitando cair nesse logro –, Baudrillard acaba por invocar uma espécie de «Idade do Ouro» em que a «realidade» era «real» e em que o simulacro era a excepção. Só algumas épocas¹⁴ depois o simulacro tomou as rédeas e se substituiu ao real. Em Dick, pelo contrário, e por mais que também nele a «trama» do irreal seja produto de uma «tecелagem» humana e mesmo política, a simples existência do real enquanto algo autónomo – nem que fosse num tempo remoto – é alvo de uma profunda desconfiança¹⁵. Que as narrativas de

¹⁴ Poder-se-ia criticar também a própria estrutura «epocal» das três ordens de simulacros, mas não o consideramos tarefa indispensável. *Le crime parfait* parece emergir precisamente dessa consciência.

¹⁵ Excepto, claro está, se aceitarmos a proposição – também presente em «How to Build a Universe...» – de que o real se mostrou nos tempos apostólicos para logo depois voltar a ser

K. Dick tenham lugar no futuro (que é, recorde-se, quase sempre um futuro próximo) não implica que o deslaçamento final da realidade só possa ter lugar nesse outro tempo – e mesmo que assim fosse, «Perhaps time is not only speeding up; perhaps, in addition, it is going to end.» O futuro, em Philip K. Dick, apenas pode dar-nos um retrato mais nítido de que a realidade desde há muito que se desfez pelo facto de estar mais repleto de tecnologia: quanto mais futuro, mais tecnologia; quanto mais tecnologia, menos realidade e mais «fake fakes» (cf. *idem*, p. 264). E isso apenas para o olhar privilegiado do leitor, que as personagens estão de modo geral tão «*clueless*» quanto quem nunca leu nenhum livro de Baudrillard.

Mas se *Simulacres et simulation*¹⁶ é, num certo sentido, um pálido reflexo do arrojo – para não dizer demência – que pode encontrar-se na obra de Dick, com *Le crime parfait* as posições quase se invertem. *Le crime parfait* parece autorizar duas leituras: segundo a mais «suave» – e também a mais compatível com a sua obra anterior –, ter-se-ia, num tão curto lapso de tempo, atingido uma quarta ordem de simulacros, que já nem precisam de produzir a realidade, bastando-lhes as aparências; segundo a mais «forte», todo o livro é uma retractação do que antes escreveu, que teria ainda falhado o alvo por alguma réstia de optimismo quanto à existência de uma realidade prévia – ontológica e temporalmente – a qualquer simulacro. Entre ambas – talvez porque «no meio está a virtude» –, a possibilidade de o real ter afinal existido, mas apenas por uns «instantes»:

«A realidade, o mundo real, terá portanto *durado apenas um certo tempo*, o tempo de a nossa espécie o fazer passar pelo filtro da abstracção material do código e do cálculo. Real a partir de certa altura, o mundo não estava destinado a permanecer assim por muito tempo. Terá atravessado a órbita do real durante alguns séculos, e muito rapidamente se perderá além dele.

encoberto por algum demiurgo maligno ou ignorante. Mas essa é uma questão que terá de aguardar por outra ocasião.

¹⁶ E, por arrasto, *L'échange symbolique et la mort*.

Em termos puramente físicos, pode-se dizer que o efeito de realidade só existe num sistema de velocidade e de continuidade relativas. Em sociedades mais lentas, como as primitivas, ela não “cristaliza”, por falta de uma massa crítica suficiente. [...] Nas sociedades demasiado rápidas, como a nossa, o efeito de realidade esbate-se: a aceleração faz desordenarem-se os efeitos e as causas, a linearidade perde-se na turbulência, a realidade, na sua continuidade relativa, já não tem tempo para ter lugar.» (Baudrillard, 1995, p. 73, ênfase nossa)

Por mais que queira, nem aqui Baudrillard consegue abandonar um certo historicismo *à la* McLuhan. Mas isso acaba por ser o menos importante, pois o que ressalta de *Le crime parfait* é a aproximação (quase certamente involuntária) às premissas mais «ontoloclastas» – passe o neologismo – de Philip K. Dick. Nem que seja pela via tecnológica, como por diversas vezes ao longo do ensaio anuncia, por exemplo ao apresentar o seu conceito de «virtualidade»:

«O conceito-chave dessa Virtualidade é a Alta Definição. A da imagem, mas também a do tempo (o Tempo Real), da música (a Alta Fidelidade), do sexo (a pornografia), do pensamento (a Inteligência Artificial), da linguagem (as linguagens numéricas), do corpo (o código genético e o genoma). Por todo o lado a Alta Definição assinala a passagem, para além de toda a determinação natural, para uma fórmula operacional [...], para um mundo em que a substância referencial se torna cada vez mais rara.» (*idem*, p. 54)

Passagens como esta fazem lembrar a constelação de outros seus ensaios de que *Simulacres et simulation* é o nodo central; importa por isso sublinhar a fundamental diferença que consiste em já não encarar como infortúnio – e sim como *inevitabilidade* – que a realidade resulte, no tempo actual, de uma produção técnica:

«Vivemos na ilusão de que o real é o que falta mais, mas é o contrário: a realidade está no seu auge. À força da *performance* técnica, chegámos a um tal grau de realidade e de objectividade que se pode até falar de um excesso de realidade que nos deixa bem

mais ansiosos e desnorteados que a falta de realidade, que podíamos pelo menos compensar pela utopia e o imaginário. Enquanto para o excesso de realidade já não há nem compensação nem alternativa.» (*idem*, p. 93)

Em *L'échange symbolique...* e em *Simulacres...*, ecoava um lamento sob a constatação de que o hiper-real se substituiu ao real. Aqui, o próprio termo «hiper-real» quase desaparece¹⁷, reconhecendo-se que o que assim era apelidado é, afinal, coincidente com a própria realidade. É possível ser-se mais dickiano do que o próprio Dick, que ainda acreditava em «fake fakes»¹⁸?

«O que se opõe à simulação não é portanto o real, que dela não é senão um caso particular, é a ilusão. E *não há crise da realidade, muito pelo contrário: haverá cada vez mais real*, visto que ele é produzido e reproduzido pela simulação, e *que não é ele próprio senão um modelo de simulação*. A proliferação da realidade [...] constitui a nossa verdadeira catástrofe.» (*idem*, p. 39, ênfases nossas)

Estabelecida então a proximidade entre esta reformulação baudrillardiana das suas próprias premissas e o descrédito lançado à «realidade objectiva» por Philip K. Dick, poderemos – em Baudrillard ou noutros autores – reencontrar «provas» de que a realidade não é mais do que uma construção? No fundo, isto equivale a perguntar se os cenários imaginados por K. Dick – abstraindo de tudo o que estes possuem de fantasioso – têm alguma correspondência, como alegava já Baudrillard em *Simulacres...*, com o retrato que este último tem vindo desde então a fazer da

¹⁷ Ao contrário de obras anteriores, em *Le crime parfait* a expressão que imediatamente associamos a Baudrillard parece ter-se tornado mera figurante: uma pequena distração e nem sequer reparamos que ela ainda aí surge. Por exemplo quando invoca o *ready-made* duchampiano – «torna-se mais real que o real (hiper-real)» (Baudrillard, 1995, p. 53). Desafiamos o leitor a encontrar outras ocorrências.

¹⁸ A certo momento, Baudrillard interroga-se ironicamente sobre a possibilidade de outras realidades paralelas, tema também caro a Dick, como vimos no capítulo anterior: «Por que é que não poderia haver tantos mundos reais como imaginários? Porquê só um mundo real, porquê uma tal excepção? Para dizer a verdade, o mundo real, entre todos os outros possíveis, é impensável, a não ser como superstição perigosa. Devemos libertar-nos dele tal como o pensamento crítico se libertou no passado (em nome do real!) da superstição religiosa. Pensadores, só mais um esforço!» (*idem*, pp. 132-133)

contemporaneidade. Percorrendo o caminho inverso, da espantosa pressuposição de que não há realidade fora de uma construção intersubjectiva – ou de uma imposição individual – para os dispositivos que o confirmam, poderemos encontrar, para cada uma das instâncias na ficção de Dick, uma ilustração que lhe seja afim no tecido social contemporâneo? Essa é a tarefa, necessariamente inacabada e superficial, pelo seu carácter complementar, a que nos dedicaremos até ao final deste capítulo.

Retomando então os passos mas invertendo-lhes o sentido, devemos então começar por encontrar os mecanismos – a Foucault agradaria que se dissesse «dispositivos» – que, exteriores ao indivíduo, condicionam a sua percepção da realidade. Em Dick, como já nos foi dado perceber, eles não faltam, e só os critérios de divisão temática obrigaram a que se distribuíssem por diversos capítulos. Retomemos por isso, com novo fôlego, a questão da relação entre os meios tecnológicos e a assim chamada – nesse recuado ano de 1981 – passagem do «real» ao hiper-real». Depois do exemplo da Disneylândia, Baudrillard referia que:

«L'illusion n'est plus possible, parce que le réel n'est plus possible. C'est tout le problème *politique* de la parodie, de l'hypersimulation ou simulation offensive, qui est posé.» (Baudrillard, 1981, p. 36)

Em *Le crime parfait*, salvaguardadas as diferenças, sobressai algo de muito semelhante:

«Digam: Isto é real, o mundo é real, o real existe (eu encontrei-o) – ninguém se ri. Digam: Isto é um simulacro, vocês são apenas um simulacro, esta guerra é um simulacro – toda a gente se farta de rir.» (Baudrillard, 1995, p. 131)

A quem podemos conceder o título de maior arauto da paródia em que se tornou o mundo se não a Philip K. Dick, em títulos como *The Simulacra* (as figuras de Nicole e de *der Alte*), *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (a fraude,

que talvez não o seja, do Mercerismo), *The Penultimate Truth* (a guerra simulada) ou *The Crack in Space* (Jim Briskin, o candidato negro a presidente, é um «*news-clown*»¹⁹). Uma das ilustrações mais interessantes vem todavia de *The Zap Gun*, onde os habitantes²⁰ dos dois blocos entre os quais se vive uma guerra fria acreditam que a manutenção de uma vantagem estratégica depende da permanente concepção de novas armas, cada vez mais sofisticadas. A «profissão» de *weapons designer* – para a qual é necessário possuir capacidades quase extra-sensoriais! – goza por isso de um estatuto elevado, mas ao leitor é dado conhecer o quanto ela tem de burlesco:

«He had of course never examined such garbage before. It was interesting.

[...]

In the second episode the Blue Cephalopod man temporarily was drained of his abnormal powers by the presence of a meteor of zularium, a rare metal “from the Betelgeuse system”. And the electronic device by which the Blue Cephalopod Man’s sidekick [...] restored those lost powers, just in time to nab the monsters from “Proxima’s fourth planet, Agakana”, was a construct astonishingly like his own weapons design item 204.

Strange! Lars continued reading.

[...]

I find, Lars thought, it interesting inasmuch as the writer and/or illustrator has made use of KACH to pirate a few of my most technologically interesting ideas. I wonder if there are grounds for a civil suit.» (Dick, 1964f, pp. 99-100)

Lars Powderdry, o protagonista, descobre depois que afinal é o inverso que é verdade: são os *designers* de armas como ele que, quando em transe, recebem a sua «inspiração» de uma inofensiva banda desenhada para criarem «itens» igualmente inofensivos, anunciados aos *pursaps* como perigosas peças de armamento disfarçadas em bens de consumo. Ao contrário de outras novelas de Dick, em *The Zap Gun* ninguém é imune à desinformação – nem

¹⁹ Bem como as *short stories* onde surge essa mesma personagem, «Stand-By» e «What’ll we do with Ragland Park?»

²⁰ Ou pelo menos os *pursaps*, o equivalente dos *Bes* de *The Simulacra*, mas como veremos esta é uma desvantagem apenas ilusória.

mesmo os autores da banda desenhada «The Blue Cephalopod Man from Titan»²¹.

Também a proliferação de (outros) *gadgets* denota a relevância que Dick atribui à tecnologia como produtora de realidade, proposição que talvez não fosse desprezada por Heidegger se ousasse acrescentar a ficção científica às suas leituras. Os *cold-pacs* de *Ubik* são possivelmente os mais acabados exemplos dessa possibilidade, tanto que Stanisław Lem dedica o apêndice a «Science Fiction: A Hopeless Case – with Exceptions»²² a defender a plausibilidade teórica e técnica de semelhante artefacto, próximo dos aparelhos de realidade virtual (e que o filme *The Matrix* redescobriu). Não detêm contudo a exclusividade desse atributo. O «mood organ» de *Do Androids Dream...*, o bevatrão (ainda que indirectamente) de *Eye in the Sky* ou o gerador de *homeopapes* em «If there were no Benny Cemoli» (e ainda o *robot* que se quer vender a si próprio em «Sales Pitch», as «bolhas» de «The Trouble with Bubbles», as fábricas incansáveis de «Autofac», a máquina que transforma melodias em seres vivos de «The Preserving Machine» e o «*swibble*» the «Service Call», se recuarmos aos contos dos anos 50) poderiam fazer as delícias de Baudrillard ou outros autores quando reconhecem o fascínio contemporâneo pelo *gadget*. Supor que apenas a realidade virtual, ainda e por tempo indefinido pouco mais do que um protótipo, alterará a nossa percepção do mundo é ser ingénuo, e é contra essa ingenuidade que podemos ler

«Os japoneses pressentem uma divindade em cada objecto industrial. Para nós, essa presença sagrada reduziu-se a um

²¹ Por diversas razões – a fraca qualidade literária por comparação com outras novelas escritas no mesmo período, o facto de ter sido uma encomenda que Dick cumpriu para assegurar alguma segurança monetária enquanto se dedicava a outros projectos mais gratificantes –, *The Zap Gun* é dos títulos menos citados na literatura crítica. Uma excepção é a tese de doutoramento de Pamela Jackson, *The World Philip K. Dick Made*, que o cita como ilustração da capacidade irónica – e subversiva, não esquecendo que se tratava de uma encomenda – de Dick ao fazer uma auto-referência à importância ignorada da *trash literature*.

²² Lem, 1973a, pp. 96-104.

pequeno vislumbre irónico, a um matiz de jogo e de distanciação, mas que não deixa de ser uma forma espiritual, por detrás da qual se perfila o génio maligno da técnica, que vela ele próprio para que o segredo do mundo esteja bem guardado. O Espírito Maligno vela sob os artefactos, e de todas as nossas produções artificiais se poderia dizer o que Canetti diz dos animais, que por detrás de cada um deles há alguém escondido que zomba de nós.» (Baudrillard, 1995, p. 103)

Cerca de trinta anos antes deste Baudrillard de *Le crime parfait*, e portanto em sintonia cronológica com K. Dick, já McLuhan dizia, no célebre capítulo de *Understanding Media* «The Gadget Lover», que:

«[...] the point of this myth [o mito de Narciso] is the fact that men at once become fascinated by any extension of themselves in any material other than themselves.» (McLuhan, 1964, p. 41)

McLuhan deu o mote, mas foi Dick quem explorou extensivamente os corolários sociais e políticos desse fascínio; Baudrillard, pelo menos no que ao *gadget* diz respeito, pode ser lido como uma nota de rodapé a outros que antes dele notaram essa pulsão quase fetichista pelos objectos industriais.

Ainda mais do que os *gadgets*, contudo – e como também apurámos no capítulo anterior –, Dick mostrou uma especial predilecção por um modo muito mais «carnal» de condicionar a percepção: o uso de drogas. Relembremos o que foi dito aí: só a meio da sua carreira literária K. Dick começou a explorar o «coelho da cartola» que são as drogas futuristas ou puramente imaginárias. Estas surgem, no entanto, como cúmulo de uma propensão para incluir personagens que padecem de algum tipo de dependência química – mesmo que «tão-só» de fármacos então (e ainda hoje) socialmente aceites como as anfetaminas ou os barbitúricos²³. Devemos por

²³ Um ligeiro reparo: os barbitúricos foram – compreensivelmente – diabolizados entre as décadas de 60 e 70, dando lugar a antidepressivos mais suaves – mas nem por isso menos viciantes – como os ansiolíticos (benzodiazepinas), que na década de 90 deram lugar a ainda uma outra *fad* médica, o Prozac, um SSRI («Selective Serotonin Reuptake Inhibitor», isto é, um inibidor selectivo da recaptação de serotonina).

isso ter esse contexto sempre em conta ao abordar tal temática na obra de Philip K. Dick – como o próprio reconheceu na nota final a *A Scanner Darkly*, não há nada, por mais fantasioso, que não tenha uma relação com o contexto em que se produz ou se lê um texto literário:

«Drug misuse is not a disease, it is a decision, like the decision to step out in front of a moving car. You would call that not a disease but an error in judgment. When a bunch of people begin to do it, it is a social error, a life-style. [...] It is not different from your life-style, it is only faster.» (Dick, 1975c, p. 840)

Poderemos então, sem trair o espírito de Dick, dizer de um consumidor legal de barbitúricos ou ansiolíticos que «it is not different from your life-style, it is only *slower*», não só pelos seus efeitos como pelo facto de os danos físicos demorarem mais tempo a fazer-se notar?

Ainda mais importante, mesmo que não enunciado explicitamente nessa nota, talvez por desnecessário, é a ideia de que as drogas (em especial os fármacos legalizados, apenas sujeitos a prescrição médica) servem uma função social, sendo fundamentais para traçar uma linha – por imaginária e sinuosa que seja – entre a normalidade e o desvio à norma. Tomá-las por iniciativa própria, como os *freaks* de *A Scanner Darkly*, é sair da norma, e portanto algo condenável. Mesmo retirando o terceiro termo ao já estafado *cliché* «Droga-Loucura-Morte», continua a ser generalizada a ligação entre a droga como causa e a loucura como consequência. Ao mesmo tempo – eis o que torna a linha sinuosa, para não dizer que se aplicam dois pesos e duas medidas –, um outro tipo de drogas que habitualmente não são invocadas por esse nome tem a função social inversa de resgatar para uma certa norma aqueles que dela se desviaram, os mentalmente perturbados, os que sofrem de ilusões ou que se obstinam em não verem «a realidade tal como ela é».

Talvez o discurso do jornalista de investigação Peter Schrag, no seu *Mind Control*, soe hoje a datado – foi originalmente publicado em 1978 –, mas não

esqueçamos que essa foi também a década em que K. Dick escreveu *A Scanner Darkly*, ponto alto de uma carreira em que a temática das drogas se manteve regular. Atentando no que Peter Schrag então escrevia sobre a possibilidade (e, segundo ele, efectividade!) do controlo da mente por parte dos detentores da autoridade e do poder, estranha-se a ausência de qualquer menção à obra de Foucault ao mesmo tempo que se descobre um mundo que poderia ter sido retratado por Dick se este fosse um repórter ou um documentarista *engagé* e não um escritor de ficção. Logo na introdução é possível ler que:

«The ideology of medical-model intervention, psychiatric evangelism, legislative procedure, economic necessity, professional ambition, corporate self-interest, social fear, and *the most noble intentions to provide humane treatment* themselves conspire to create a climate in which each element of intervention reinforces all the others and in which the total effect is far greater than the sum of its constituent parts. *If the drug works, it verifies the diagnosis which, in turn, verifies the scientific validity, however dubious and undefined, of the "ailment" for which it is given.* The language and "science" of mental health validates a similar language in welfare, education, and penology. At every level intervention is justified as a more humane and more effective form of treatment than what would be required at the next level: the outpatient clinic as against the closed hospital, drugs as against electroshock or psychosurgery, [etc. ...]. In sustaining the ideology of medical-model treatment, they are gradually *blurring the distinctions between social and medical problems, between sickness and crime, and between those who are volunteers in the great network of therapy, behavior modification, and social service and those who are its conscripts.*» (Schrag, 1978, pp. xvi-xvii, ênfases nossas)

Neste excerto encontramos praticamente tudo o que há de relevante a dizer sobre a questão: o «paradoxo de composição» que leva a resultados inversos do desejado, a petição de princípio ou «pescada de rabo na boca» que pressupõe como dado aquilo que se quer provar²⁴ (a «realidade» dos

²⁴ Uma explicação prática para esta *petitio principii* surge bastante à frente: «If the test says the kid is retarded, he must be retarded; if the diagnostic report says that Rosenhan's pseudopatient is "schizophrenic", he must be schizophrenic. As the data are exchanged, it becomes increasingly difficult for the individual to escape the label and increasingly likely, as

distúrbios mentais), o papel da linguagem como agente activo na perpetuação das instituições (eis onde se esperaria encontrar uma referência a Foucault), o enredamento entre questões sociais e questões estritamente médicas, e o consentimento tácito de todos os agentes em participar desta «construção social da realidade» que, segundo Schrag, ambiciona tornar obsoleto qualquer Estado policial, substituindo-o por um muito mais eficaz «Estado médico»:

«In 1977 there were more mental-health workers in America than there were policemen. The benefactor is government; the method is drugs, most of them developed and introduced in the past twenty-five years: minor tranquilizers like Librium and Valium; major tranquilizers like Thorazine, Stelazine, and Mellaril; antidepressants like Elavil and Tofranil; and antimanics like lithium carbonate, the wonder drug of current fashion.» (*idem*, p. 34)

O que é aliás consistente com o local onde nasceu toda essa necessidade de classificar e sistematizar todos os desvios a uma certa norma, a instituição militar:

«The contemporary American classification of mental illness has a curious origin. It was not the consequence of science – the definition of discrete diseases, the discovery of specific organic malfunctions, the isolation of a virus – but of the military's need in World War II to fill neat bureaucratic forms, to develop a system, subsequently institutionalized by the APA [American Psychiatric Association] in *DSM* [*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*] that would reduce what was patently unscientific and unsystematic [...] to something sufficiently precise for manuals and standard operating procedure in large organizations [...]» (*idem*, p. 59)

Numa espécie de racionalismo desbragado, o impulso de classificar e de cobrir de paliativos as consequências visíveis sobrepôs-se ao empenho em identificar e precaver as causas remotas de outros fenómenos, esses bem reais – e muito mais prosaicos – mas sistematicamente ocultados. O resultado

nearly all labelling studies have shown, that he will behave accordingly.» (Schrag, 1978, p. 234)

aproxima-se de uma teoria da conspiração que traz à memória *Radio Free Albemuth*:

«In an extensive study of mental hospitalization in New York State between 1841 and 1967, M. Harvey Brenner of Johns Hopkins University found that hospitalization consistently showed an inverse relationship with the economy; when the economy went up, hospitalization went down; when the economy went down, hospitalization went up. No matter how the categories are divided – by class, age, sex, education, marital status – the pattern remains consistent. Brenner also found that in the generation since World War II, the trend has become even more pronounced. One of the “solutions” for unemployment or economic depression is madness. All of that is probably obvious, but it illustrates the social and economic functions of a system which, in the last generation, has become the ultimate of all social-service networks [...] welfare in America has been consistently used as a device to dampen or destroy the possibilities of political protest and social unrest, and “that when the peace and order reign, the relief concession is withdrawn”. With the new technologies, and particularly with drugs, the mental-health system performs a similar function at less cost and with considerably more precision.» (*idem*, p. 184)

Quem pense que estas «drogas legais» eram a única *bête noire* de Peter Schrag pode porém desenganar-se. A sua descrição é evocativa da obra de Dick também pelas outras formas mais ubíquas de «controlo suave»²⁵ («benevolentes», como o diz o título irónico de um dos capítulos) que a tecnologia tem vindo a permitir e que continuam em crescendo – nos últimos anos, por exemplo nos trabalhos de autores como Mark Poster²⁶ e ou David

²⁵ Que, não esqueçamos, culmina um longo e negro período, que durou pelo menos três quartos do século XX, em que se explorou todo o tipo de técnicas directamente intrusivas da mente humana, inclusive tratamentos por electrochoque – Antonin Artaud é um notório e lamentável exemplo – e cirurgia cerebral, como a leucotomia pré-frontal inaugurada por Egas Moniz.

²⁶ Poster considera as bases de dados como instrumentais a um regime «super-panóptico»: «ao contrário do *panopticon*, os efeitos do *super-panopticon* resultam de um esforço quase nulo. A extensão “capilar” do poder, observa Foucault, transversal ao espaço da sociedade disciplinar, é hoje em dia muito mais perfeita. [...] O sujeito individual é interpelado pelo *super-panopticon* através das tecnologias de poder e do discurso das bases de dados.» (Poster, 1995, pp. 102) Em todos os casos – e em defesa de Schrag – recorde-se que estávamos então em 1978, e que a tendência para tudo ser registado e informatizado, abrindo essa

Lyon, as atenções estão voltadas para a videovigilância e para as bases de dados, que invocam, aliás, universos por enquanto imaginários como o de *The Demolished Man*, de Alfred Bester, onde surge um «analisador de voz» capaz de detectar se o interlocutor está a mentir. E igualmente, regressando ao presente e ao passado próximo, as múltiplas formas mais ou menos pseudocientíficas (e portanto com uma elevada taxa de falsos positivos ou negativos) de selecção de candidatos a um emprego, como os testes de personalidade, a grafologia, e questionários mais ou menos intrusivos da privacidade, ou ainda as minuciosas formas de controlo a que Schrag chama, adequadamente, «psychological stripping», e que no fundo são variantes do condicionamento «behaviorista» (à maneira de B. F. Skinner²⁷ ou de *Brave New World*) aplicadas, com as devidas adaptações, a beneficiários de rendimentos de subsistência e a reclusos prisionais: «pontos positivos» (conducentes a formas diversas de bonificação) por tarefas cumpridas ou por informação concedida; «pontos negativos», levando à cessação de privilégios.

Reencontramos assim aquele que foi um dos pontos de partida da nossa análise, o nó onde todos estes fios de (ir)realidade se enleiam: o sujeito. Este (agora previsível) reencontro ajuda a explicar por que razão Philip K. Dick atribuiu à instância do sujeito uma tão grande relevância nas novelas da primeira metade da década de 60. Por mais que nalguns dos mais interessantes títulos (contos e novelas) de SF dos anos 50 se possam, retroactivamente, encontrar os caminhos que lhe permitiram uma visão muito mais abrangente, a tendência psicologizante presente nas novelas *mainstream* desse período teve um peso inegável nas primeiras tentativas – que diríamos híbridas – de transpor para a literatura de género a indagação acerca daquilo que afecta visceralmente o sujeito. Mais tarde, sem que nunca se tivesse

possibilidade característica das bases de dados que é o cruzamento de informações recolhidas a partir de diversas fontes, estava ainda no seu início.

²⁷ Quer enquanto cientista quer enquanto autor de *Walden Two*.

desligado do problema, que continua a assombrar *Flow my Tears, the Policeman Said* ou *VALIS*, para citar duas obras maiores da década de 70, foi reorientando o seu foco para outras dimensões desse desacerto entre percepção e realidade (ou, limite quase paradoxal, a sua crescente indiferenciação no ponto de fuga que é o «hiper-real»), isto é, para as «mensagens» que provêm de outras fontes que não o sujeito.

A coexistência é contudo possível. Um dos momentos onde esta dualidade é demonstrada *in actu*, isto é, no decorrer da própria novela, tem lugar em *The Simulacra*, na cena em que Richard Kongrosian se sente virado do avesso²⁸, como assinalaram, em ocasiões distintas, N. Katherine Hayles²⁹ e Scott Durham. Diz este, em «P. K. Dick: From the Death of the Subject to a Theology of Late Capitalism»:

«When Kongrosian in *The Simulacra* [...] “wail[s]” this, he is on the brink of what might be called the founding experience of Philip Dick’s work. [...]

In a development characteristic of Dick, this experience of turning inside-out – portrayed earlier in the novel as private, delusional, and pathological – has by this point acquired a socially recognized status.» (Durham, 1988, pp. 174-175)

A mais privada das experiências deve portanto ser também lida pelo que tem de social, e esse é para Durham um dos traços mais marcantes da obra de Dick, traço que, aliás, o eleva a uma posição equiparável, se não mesmo superior, à de teóricos como Baudrillard:

«One cannot overstress the dialectical character of Dick’s work, which distinguishes it from so much of the emerging post-modern canon: in Dick, the turning inside-out of subject and object, and the correlative convergence of the aesthetic and the everyday into “one-

²⁸ «“Something terrible’s happening to me”, Kongrosian wailed [...]. “I no longer can keep myself and my environment separate; do you comprehend how that feels? It’s awful!” [...] The vase [...] passed into Kongrosian’s chest and disappeared. “It’s inside me now”, he quavered. “I absorbed it. Now it’s me. And –” He gestured at the desk “I’m it!”» (Dick, 1963n, p. 201)

²⁹ Numa passagem que remete para o artigo de Scott Durham (cf. Hayles, 1999, p. 170), e por isso é apenas este último que citamos.

-dimensionality”, appear neither as the absorption of the subject of negation into some total system (as in Marcuse and Baudrillard) nor as the triumph of that subject with the emergence of an absolutely sovereign desire, as in the Lyotard of *Économie Libidinale*, but as each of these in succession, each being a moment of a single contradictory dynamic immanent to the experience of the everyday itself.» (*idem*, p. 175)

Não é de admirar portanto que em *The Simulacra* – uma outra ilustração de Durham é o momento em que Kate Sweetscent, em *Now Wait for Last Year*, experimenta os efeitos da droga JJ-180 – as duas dimensões, objectiva e subjectiva, surjam deliberadamente confundidas e mutuamente enredadas. Talvez porque a racionalidade ocidental – e portanto de cada um de nós enquanto leitor – tem como um dos fundamentos mais inabaláveis a separação entre sujeito e objecto³⁰,

«the death of the subject is staged twice: first as an expansion of subjective powers in which desire is freed from its contemplative prison and immediately invests a complicit everyday; secondly, as the triumph over the subject of desire by a raw matter which seems paradoxically endowed with an antagonistic subjectivity of its own [...]» (*idem*, p. 176, ênfase nossa)

Por mais que esta dupla encenação da «morte do sujeito» – talvez preferíssemos alargar-lhe o âmbito e falar, seguindo o Baudrillard de *Le crime parfait*, em «morte da realidade» – seja uma estratégia narrativa de que K. Dick se serviu para contornar, como bem assinala Durham, um dualismo que raramente é alvo de contestação, não é contudo a única. Um dos outros meios de que se serve, meio que lhe estaria vedado em qualquer outro género que não a ficção científica, consiste na apresentação de alternativas àquilo que é

³⁰ O que serve adicionalmente como pista para compreender por que razão tantas das avaliações críticas da obra de Philip K. Dick se dividem entre, por um lado, as interpretações de tendência marxiana – de que este artigo de Scott Durham é, *malgré tout*, um exemplo – e as leituras psicologizantes. Cada uma tende a privilegiar ora a dimensão «objectiva» ora a «subjectiva»: para as primeiras, note-se a proliferação de termos como «late capitalism» em muitos dos artigos que encheram as páginas da revista *Science Fiction Studies*; para as segundas, pensamos por exemplo em boa parte dos textos da colectânea *Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretations*, organizada por Samuel J. Umland.

comummente tomado pela essência da humanidade, apresentação cujo emblema é a figura do andróide. Num impulso irreflectido, poder-se-ia, seguindo um modismo corrente, classificar essa abordagem como «pós-humanista». Logo averiguaremos se essa é uma nomenclatura adequada.

Darwin among the Machines

«But who can say that the vapour engine has not a kind of consciousness? Where does consciousness begin, and where end? Who can draw the line? Who can draw any line? Is not everything interwoven with everything? Is not machinery linked with animal life in an infinite variety of ways? The shell of an hen's egg is made of a delicate white ware and is a machine as much as an egg-cup is; the shell is a device for holding the egg as much as the egg-cup for holding the shell; both are phases of the same function; the hen makes the shell in her inside, but it is pure pottery. She makes her outside of herself for convenience' sake, but the nest is not more of a machine than the egg-shell is. A 'machine' is only a 'device'.

[...]

"Curious that so unconscious a thing should have such a keen eye to its own interest! If this is unconsciousness where is the use of consciousness?"»

Samuel Butler, *Erewhon*¹

ADMITINDO O TÉNUE MAS CONVENIENTE cruzamento entre a divisão temporal e a classificação temática que temos vindo a fazer na ficção de Philip K. Dick, o ponto médio da mancha em que agora nos encontramos situa-se ainda na produtiva década de 60. No que respeita às obras de maior duração (*novellas* e *novels*), ficaram já para trás as primeiras tentativas de encontrar a sua voz – dentro e fora do género – dos anos 50, embora mal se tenha tocado no estilo e

¹ Butler, 1872-1901, p. 142.

nos temas profundamente idiossincráticos que caracterizariam a produção dickiana depois de 1974. Quando nos restringimos à sua SF, na primeira dessas (aproximadamente) três décadas Dick explora – com um sentido de mercado que não deve ser descurado – a maioria dos *topoi* que o gênero acumulou e praticamente monopolizou como sua propriedade. De entre estes, contudo, há pelo menos um tema que ocorre então quase em exclusivo nos contos mais curtos, não se desse o caso de ter servido de mote a uma *novella* pouco inspirada (mais tarde revista e republicada em mais um «Ace Double»). A *novella* – publicada originalmente na revista *Future* de 1956 – chamava-se «Vulcan's Hammer»; o tema é o da «inteligência artificial» ou, para utilizar a terminologia mais abrangente que estabelecemos numa ocasião anterior, o das relações entre homem e máquina, entre entidades humanas e não humanas. É preciso lê-la quase ao microscópio para aí encontrar as marcas de Dick.

Voltando a atenção para os contos, encontramos não só mais ocorrências do tema como nestes se descobre com maior facilidade uma abordagem que seria característica do autor. Mencionámos já, ainda que noutro contexto, «Beyond Lies the Wub» e «Mr. Spaceship», duas das mais remotas ilustrações dessa abordagem², mas é com «Nanny», «Second Variety», «Human Is» e «Impostor» que todo o espectro de possibilidades começa a ser delineado. «Nanny» é o *robot* que leva tão à letra a função para que foi programado – cuidar de crianças – que quaisquer princípios morais se tornam irrelevantes; num certo sentido, é um *robot* asimoviano mas com um princípio hierarquicamente supremo, a ponto de deitar por terra as outras leis da

² Não deve excluir-se desta oposição «humano *vs.* não humano» a temática do «*alien*», que dum ponto de vista estritamente lógico poderia ser considerada um seu subconjunto. Todavia, pelo menos na obra de Philip K. Dick, é conveniente distinguir entre o *alien* como tema associado à conquista do espaço – algo já tratado num outro par de capítulos – e o *alien* enquanto instância do não humano. É apenas esta segunda valência do *alien* – menos comum, em especial à medida que se avança cronologicamente) – que se cruza com a temática dos andróides e da inteligência artificial.

robótica³. Em «Second Variety» até mesmo destas se prescinde: os *robots* que aí surgem são puras máquinas de guerra – e de logro, hoje em dia elemento indispensável a qualquer arsenal, como o demonstra a onnipresença, nos meios militares, da chamada C3I⁴, estando o «I» representado pelos serviços de espionagem e contra-espionagem. Que esses *robots* sejam concebidos à imagem e semelhança do homem é aquilo que levou Dick a deixar bem claro numa nota introdutória ao conto, quando foi republicado na colectânea *The Best of Philip K. Dick*, em 1977, que:

«My grand theme – who is human and who only appears (masquerades) as human? – appears most fully. Unless we can individually and collectively be certain of the answer to this question, we face what is, in my view, the most serious problem possible. Without answering it adequately, we cannot even be certain of our own selves. I cannot even know myself, let alone you. So I keep working on this theme; to me nothing is as important a question. And the answer comes very hard.» (Dick, 1977b, repub. in 1987a, p. 393)

E é também algo que, já nesse remoto ano de 1953, quando o conto foi publicado, começa a marcar a individualidade de Dick no panorama da ficção científica. As duas outras «reclamações de território» são «Human Is» e «Impostor», ambas escritas em Fevereiro de 1953 (e a escassos 4 meses de

³ Estas leis, enunciadas pela primeira vez em 1942 no conto «Runaround», são as seguintes: 1) A robot may not harm a human being, or, through inaction, allow a human being to come to harm; 2) A robot must obey the orders given to it by human beings, except where such orders would conflict with the First Law; 3) A robot must protect its own existence, as long as such protection does not conflict with the First or Second Law. Mais tarde, uma «Lei Zero» foi acrescentada: «A robot may not injure humanity, or, through inaction, allow humanity to come to harm.»

⁴ C3I (Command», «Control», «Communications» e «Intelligence») é talvez o acrónimo das operações militares de coordenação que mais tempo resistiu a uma alucinante obsolescência e consequente substituição por acrónimos mais complexos, de que C4ISTAR («Command», «Control», «Communications», «Computers», «Intelligence», «Surveillance», «Target Acquisition», «Reconnaissance») é a encarnação mais recente. A origem – C2 ou C&C, representando «Control» e «Communication» – relembra os primórdios da cibernética de Wiener; depois a evolução foi como segue (indicamos apenas o novo elemento): C3 («Command»), C3I («Intelligence»), C4I («Computers») e C4I2 («Interoperability»), surgindo depois o «STAR» («Surveillance», «Target Acquisition», «Reconnaissance»), que fez cair um dos I, o de «Interoperability».

«Second Variety»). A inumanidade de «Nanny» e de «Second Variety» surge aí invertida: tanto o *alien* de «Human Is» quanto o *robot* de «Impostor» são tão humanos quanto – se não mesmo mais do que – os terrestres que mimetizam, deixando no ar a proposta de que «humano» não é um atributo físico, genético ou fisiológico, e sim algo de outra ordem, algo opaco a qualquer simples teste científico.

Mau grado a insistência de Dick, acima transcrita, de que o problema de saber o que é o humano «appears most fully» em contos como «Second Variety»⁵, poder-se-á contrapor alegando que essa afirmação só será feita mais de trinta anos depois, tendo entretanto logrado racionalizar a sua obra e dar-lhe uma unidade que inicialmente estava apenas latente. Em todo o caso, é inegável que o problema – e mesmo a intenção consciente de abordá-lo – está já presente em contos como esses⁶. Reconhecer o *problema* não é, porém,

⁵ «Human Is» e «Impostor» receberam um tratamento equivalente nas notas introdutórias em *The Best of Philip K. Dick*. Do primeiro destes dois contos afirmou: «To me, this story states my early conclusions as to what is human. I have not really changed my view since I wrote this story, back in the Fifties. It's not what you look like, or what planet you were born on. It's how kind you are. The quality of kindness, to me, distinguishes us from rocks and sticks and metal, and will forever, whatever shape we take, wherever we go, whatever we become. For me, *Human Is* is my credo. May it be yours.» (Dick, 1977b, repub. in 1987a, p. 394). E sobre «Impostor», por uma questão de completude: «Here was my first story on the topic of: Am I a human? Or am I just programmed to believe I am human? When you consider that I wrote this back in 1953, it was, if I may say so, a pretty damn new idea in sf. Of course, by now I've done it to death. But the theme still preoccupies me. It's an important theme because it forces us to ask: What is a human? And – what isn't?» (*idem*, p. 395)

⁶ Em «The Labyrinthian Process of the Artificial: Dick's Androids and Mechanical Constructs», Patricia Warrick argumenta que Dick foi alterando a imagem que tinha dos *robots* e andróides: «Dick's early robots were aliens sent by enemy forces to attack man. In his middle period, [...] the robot or simulacrum became the paradigm for the capitalist-fascist-bureaucratic structures [...]. In the fiction of the late 1960s, [...] the robot no longer walks wasteland streets or peers from vidscreens in electronic images; he haunts the human consciousness and stares out through a mask of flesh. [...] His attention moves to the human as a machine or android.» (Warrick, 1979, pp. 144-145). Ou, num outro ponto do artigo, «The machines from his earliest to his most recent fiction experience a succession of moltings: first, electronic constructs as merely automated machines; then, alien and enemy robots masquerading as humans, with a will to survive; and finally robots becoming superior to humans. At the same time humans are transformed in a reverse journey. They first fight automated machines; next become more vitiated and machine-like themselves; then withdraw into schizophrenia as they reject exploitation by economic and political machinery; and finally schizoid humans turn into androids with mechanical, programmed personalities.» (*idem*, p. 135) Na nossa opinião, ainda que tenha de ser reconhecida esta evolução, que faz com que a «reverse journey» se revele progressivamente, acreditamos – como se espera que fique claro a partir da análise que segue de duas *short stories*, uma delas apenas

encontrar-lhe uma *resposta* (provisória ou definitiva), o que teria ainda de aguardar algum tempo de maturação, cujo passo essencial foi a passagem da escrita breve dos contos à maior extensão das novelas.

Como começámos por dizer, seria preciso esperar pela década seguinte para que tal tivesse lugar, mas vale a pena determo-nos em duas *short stories* raramente arroladas pela literatura crítica que, a par com as que acima referimos, revelam aquele que será o caminho posteriormente mais trilhado por Dick. Ainda no ano de 1953, escrevia «To Serve the Master», um conto que decorre num ambiente pós-apocalíptico. Uma companhia militar encontra-se a efectuar um reconhecimento de terreno, planeando a reconstrução de áreas há muito tornadas desertas por uma guerra centenária que fez recuar as conquistas da civilização. Applequist, ordenança da companhia, encontra um *robot* ainda parcialmente activo que lhe conta como se deu a guerra: a delegação de todo o trabalho pesado ou desagradável nos *robots* criou uma sociedade de lazer e de cultura, mas a reacção conservadora dos «Moralists» quis pôr fim àquilo que consideravam ser uma civilização do ócio; entre estes e os «Leisurists», a facção contrária, rebentou uma guerra de que as primeiras baixas foram o bode expiatório dos «Moralists», os *robots*. Saber desta distinção é uma novidade para o jovem Applequist, que tenta primeiro dar-lhe algum sentido procurando classificar os colegas numa ou outra facção⁷, e depois perguntando directamente ao seu director a que facção pertencia a companhia. A resposta do director deixa-o perplexo:

«“Director,” Applequist asked, “which side was our Company, Moralist or Leisurist?”

tangencialmente ligadas ao tema – que o «núcleo duro» da perspectiva de Dick já estava em embrião mesmo na década de 50. A própria Patricia Warrick reconhece que acompanhar a ficção de Dick à medida que avançamos pelas décadas é «indeed a process and not a progress» (*idem*, p. 134).

⁷ A ingenuidade da sua conjectura pode não ser assim tão ingénua para o leitor: «I’m convinced most in my Company are – Leisurists. Maybe a few at the top are Moralists. Some of the supervisors, perhaps.» (Dick, 1953dd, p. 153)

Laws didn't seem to understand the question. "What do you mean?" He shook his head. "I don't know those words."

"In the war. Which side of the war were we on?"

"Good God", Law said. "The human side, of course." An expression like a curtain dropped over his heavy face. "What do you mean, *Moralist*? What are you talking about?"

Suddenly Applequist was sweating. His voice would hardly come. "Director, something's wrong. The war was between two groups of humans. The Moralists destroyed the robots because they disapproved of humans living in leisure."

"The war was fought between men and robots", Laws said harshly.

"We won. We destroyed the robots."

"But they worked for us!"

"They were built as workers, but they revolted. They had a philosophy. Superior beings – androids. They considered us nothing but cattle."

Applequist was shaking all over. "But it told me –"

"They slaughtered us. Millions of humans died, before we got the upper hand. They murdered, lied, hid, stole, did everything to survive. It was them or us – no quarter." Laws grabbed Applequist by the collar. "You damn fool! What the hell have you done? Answer me! What have you done?"» (Dick, 1953dd, pp. 153-154)

O já velho *cliché* da revolta dos *robots* é aqui portanto reencenado, mas com a particularidade de sermos transportados para um momento muito posterior ao final da guerra («*Second Variety*» poderia quase encaixar-se como conto do tempo em que a luta ainda estava acesa). Um só *robot* – ou andróide, como este se nomeia a si próprio num descuido quase freudiano cuja relevância só é percebida no diálogo entre Applequist e o director Laws⁸ – é o suficiente para ameaçar a paz. Mas de que lado deverá estar o leitor? Se a história terminasse com o excerto acima, seria fácil tomar partido pelos humanos, mas o cruel epílogo impede-o:

⁸ Enquanto Applequist falava com o *robot*, este último diz-lhe que conseguiu estabelecer contacto com uma unidade produtiva de emergência, fazendo aí uma subtil distinção entre *robots* e andróides:

«"During the night", the robot said, "I was able to make weak radio contact with the emergency unit-factory. It exists intact, according to the robot monitor."

"Robot? You mean –"

"An automatic machine for relaying transmission. Not alive, as I am. Strictly speaking, I'm not a robot." Its voice swelled. "I'm an android."» (*idem*, p. 152)

«Laws signalled his men. “No use looking. Plant a tactical A-bomb and let’s get out of here. [...] We’ll spray this area with radioactive gas.”

[...]

The troops began climbing the sides of the ravine. Applequist started after them, toward the twin-track.

“No”, Laws said quickly. “You’re not coming with us.”

Applequist saw the look on their faces. The pent-up fear, the frantic terror and hate. He tried to run, but they were on him almost at once. They worked grimly and silently. When they were through they kicked aside his still-living remains and climbed into the twin-track. [...]

He was alone, with the half-buried bomb and the settling shadows. And the vast empty darkness that was collecting everywhere.»
(*idem*, p. 154)

Se em «Human Is» ficava em aberto a possibilidade de alargar a ideia de «humano» a seres artificiais, aqui desaparece – duplamente – essa esperança: os *robots*, autoconvencidos da sua superioridade sobre a espécie humana, tornaram-se capazes de assassinar para tornar concreta essa superioridade; os humanos, contudo, não abandonaram os seus instintos animais – como numa versão actualizada de *The Lord of the Flies*, a companhia trucida Applequist num acto de pura vingança irracional e bárbara.

O final de «The Chromium Fence» é aterrorantemente semelhante; apesar de aí se estar muito longe do *topos* da revolta das máquinas – contamos apenas com a presença de um pacífico *robot*-psiquiatra –, o modo como K. Dick apresenta a narrativa possui pontos de contacto bastante relevantes com essa outra temática. Na sociedade aí retratada há uma clivagem cada vez mais pronunciada entre os Puristas e os Naturalistas. Os primeiros reclamam o carácter artificial da civilização: para ser civilizado é necessário abandonar tudo o que nos aproxima dos animais, não só por uma «etiqueta» socialmente aprendida (manter-se limpo, não produzir ruídos corporais, ter o cabelo bem alinhado) como, no limite, eliminando cirurgicamente qualquer vestígio dessa ligação, por exemplo através da extracção das glândulas sudoríferas. Os Naturalistas – quase como os «Moralists» saídos da imaginação do *robot* de

«To Serve the Master» – alegam, pelo contrário, que demasiado lazer efeminou o ser humano e que é necessário regressar aos hábitos, mesmo que anti-culturais à superfície, que nos trazem de volta a uma Natureza de que nos afastámos: o cabelo desgrenhado, os reduzidos hábitos de higiene e a livre eructação à mesa identificam de imediato alguém como Naturalista.

Don Walsh quer manter-se neutro, apesar das pressões do seu filho purista e do seu cunhado naturalista. E tem boas razões para conservar essa cada vez mais difícil equidistância (difícil porque as posições estão cada vez mais extremadas), pois parece ser dos poucos que se recordam como tudo nasceu de uma pressão consumista⁹ urbana:

«“They didn’t call it politics, back in those days. The industrialists hammered away at the people to buy and consume. It centered around this hair-sweat-teeth purity; the city people got it and developed an ideology around it.”

Betty set the table and brought in the dishes of food. “You mean the Purist political movement was deliberately started?”

“They didn’t realize what a hold it was getting on them. They didn’t know their children were growing up to take such things as underarm perspiration and white teeth and nice-looking hair as the most important things in the world. Things worth fighting for. Things important enough to kill those who didn’t agree.”

“The Naturalists were country people?”

“People who lived outside the cities and weren’t conditioned by the stimuli.” Walsh shook his head irritably. “Incredible, that one man will kill another over trivialities.”» (Dick, 1954d, pp. 298-299)

A vitória partidária – o conto começa num período eleitoral – é contudo dos Puristas, e com essa vitória virão leis que tornam compulsivas intervenções cirúrgicas como a que mencionámos. O cunhado de Walsh, seguindo a recomendação do seu partido, executa um recuo táctico – finge-se purista enquanto age na clandestinidade –, mas é justamente nesse momento

⁹ Por serem tão comuns as descrições da obra de Dick como estando repleta de críticas à sociedade de consumo – e temos de reconhecer que é inevitável considerar *Ubik* uma obra maior também a esse título –, é de estranhar que nunca se refira «The Chromium Fence» como um dos primeiros contos onde tal crítica é enunciada.

que a personagem principal toma consciência de que nem é possível permanecer-se neutro nem é moralmente adequado fazer retiradas táticas. No vocabulário quase-psiquiátrico da brigada purista dos costumes e também do seu terapeuta robótico¹⁰, Don estava em cima da cerca – a «*fence*» do título – que separava as duas facções, mas abandona-a, não com um suspiro mas com um estrondo, isto é, fugindo aos agentes da polícia que querem «purificar» o pouco que o aproxima dos naturalistas. Ainda assim, e depois de fugir para o consultório do *robot*-psiquiatra, bastar-lhe-ia apresentar um documento emitido por este para o inocentar do acto de fuga, justificando-o como compulsório. Don Walsh recusa até mesmo essa possibilidade de salvação, por ver nela uma afronta à sua liberdade:

«“What a strange this one is”, a cop muttered, as they froze Walsh with their cold beams. “He gives me the creeps.”

“Be glad we don’t get more like him”, another said. “Except for a few guys like this, everything’s going fine.”

Walsh’s inert body was tossed in the van and the doors slammed shut. Disposal machinery immediately began consuming his body and reducing it to basic mineral elements. A moment later the van was on its way to the next call.» (*idem*, p. 303)

Para além das semelhanças nos respectivos finais, em que medida «The Chromium Fence» pode servir para pôr a claro o modo como Dick aborda a questão da fronteira entre humano e não humano? Alegamos que tal é perceptível em pelo menos dois aspectos, só numa primeira aproximação contraditórios, aspectos cujo termo «*fence*» ajudará a esclarecer a ligação mútua. Num «lance» inicial, Dick propõe a indiferenciação entre o humano e o não humano (particularmente o maquínico) – nem os andróides (os de «To Serve the Master», por exemplo) «são meros «servos» acéfalos dos humanos (mesmo que isso tenha a contrapartida aparentemente negativa de também

¹⁰ Interessante esta coincidência de vocabulário em ocupações tão distintas. Quererá Dick insinuar que os psiquiatras são tão rígidos quanto um *robot* e tão servidores da «norma» quanto uma polícia de costumes?

serem capazes de mentir ou de nos tomarem como inimigos), nem os humanos devem tornar-se *robots* ou engrenagens na «máquina social». Walsh, no início de «The Chromium Fence», representa essa perspectiva, não querendo tomar partido por nenhuma das facções por saber o quanto cada uma delas se afastou do bom senso; o soldado Applequist aproxima-se desta visão do mundo até ao momento em que coloca a fatídica pergunta acerca do lado que a sua companhia ocupava na guerra. Segundo esta perspectiva, a que poderíamos dar o nome de «neutralidade epistemológica» o cimo da cerca é o lugar que de modo geral nos convém. Mas para a perspectiva complementar – chamemos-lhe a do «comprometimento político» –, é imperativo que se salte da cerca para um dos lados. É perante essa urgência da decisão que Walsh toma partido contra os Puristas – o que, sublinhemos, *não significa tomar partido a favor da doutrina oposta!* –, e é também isso que permite perceber, na guerra recordada em «To Serve the Master», tanto a necessidade que os humanos tiveram de aniquilar os *robots* quanto a estratégia de sobrevivência do *robot* que é encontrado nos destroços.

No entanto – desenvolveremos de seguida a ideia –, é o modo como se age e não o lado da cerca pelo qual se opta aquilo que traça uma linha divisória, afinal necessária, entre «humano» e «não humano». A «cerca» é portanto outra, ou encontra-se num plano que não o da demarcação *a priori* entre categorias cujas fronteiras são estabelecidas pela física, pela biologia ou pela cultura. Escolher um ou outro lado da cerca é por isso um falso problema, pois essa cerca é, para regressar a uma questão que deixámos arrumada nos capítulos anteriores, puramente ilusória (ou, se se preferir, puramente *ideológica*). No contexto das histórias que aqui relembremos, aos *actos* «humanos» do *robot* que mente para sobreviver, dos humanos que exterminam os *robots* sob pena de serem mortos ou escravizados, e de Walsh quando escolhe ser um mártir, devemos por isso contrapor os *actos inumanos* desse mesmo *robot* que se julga superior aos humanos e que reactiva uma unidade

de construção para recomeçar a guerra, das tropas que deixam Applequist entregue à sua sorte e dos puristas que aniquilam Walsh (situação que se adivinha semelhante caso tivessem saído vitoriosos os naturalistas).

Intuições como estas, que a *short fiction* torna manifestas de forma ainda elementar, careceriam de um maior fôlego narrativo para se desenvolverem e complexificarem. A este respeito, tal como para a questão anteriormente dissecada – qual é para Dick a «natureza» da realidade –, também aqui são seminais duas novelas terminadas no final de 1962, *We can Build You* e *Martian Time-Slip*. Em *We can Build You*, como que a deixar bem vincada a originalidade das suas preocupações, K. Dick deixa de lado os termos «robot» e «andróide» para propor um outro, ao que tudo indica por si cunhado com essa acepção, o de «simulacro». Em *Martian Time-Slip*, ainda que o tema esteja longe de ser central, são incontornáveis as cenas que têm lugar na escola em que os andróides, nomeados a partir de figuras históricas – ideia de resto adoptada do Abraham Lincoln de *We can Build You* – cumprem a função de professores. Ao confrontarem-se com os andróides, tanto Louis Rosen quanto Jack Bohlen sentem-se inicialmente desconfortáveis (para não dizer angustiados) com a inumanidade que destes emana. Contudo, como percebe cada uma destas personagens à medida que as respectivas novelas avançam, essa fobia resulta essencialmente do que projectam no *robot* ou andróide: é inumana a imagem que fazem destas construções artificiais porque neles reencontram, como ao olharem-se num espelho, a sua própria inumanidade, ou a crença de que possuem algo de inumano... os seus distúrbios mentais.

Como assinalou Katherine Hayles num dos capítulos de *How we Became Posthuman*, há em Philip K. Dick uma assimilação do andróide a uma

condição congénere mas distinta da esquizofrenia – para ser mais correcto, ao transtorno esquizóide da personalidade¹¹:

«Writing at a time when R. D. Laing was calling for a reassessment of schizophrenia, Dick echoed Laing in viewing schizophrenia with sympathy and even admiration. In a letter to Patricia Warrick, he wrote that he wanted to draw a “sharp line” between the neurotic schizoid, whom he saw as an essentially cold person seeking power over others, and the psychotic schizophrenic, who is too “nuts” to be much of a threat to anyone but himself or herself. In contrast to his scathing indictment of the schizoid, who withdraws emotions from the world, Dick saw the schizophrenic as someone who suffers because of projecting emotions too much into the world.» (Hayles, 1999, p. 176)

A distinção é tão relevante no quadro conceptual de K. Dick que vale a pena retomar as fontes originais, isto é, os seus ensaios. No início de «Schizophrenia and *The Book of Changes*», publicado no *fanzine Niekas* em Março de 1965, é fácil que a distinção passe desaperccebida, ainda que demonstre que Dick possuía algum conhecimento da classificação médica:

«The preschizophrenic personality is generally called “schizoid effective [*sic*]” [...] then the schizoid-effective kid physically volts from the classroom with agoraphobia, which gradually widens into

¹¹ Seguimos a terminologia *standard* conhecida como DSM-IV, que consta do *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* da American Psychiatric Association (o IV significa que esta é a quarta versão). O distúrbio ou perturbação esquizóide da personalidade é aí definido da seguinte forma: «A pervasive pattern of detachment from social relationships and a restricted range of expression of emotions in interpersonal settings, beginning by early adulthood and present in a variety of contexts, as indicated by four (or more) of the following: (1) neither desires nor enjoys close relationships, including being part of a family; (2) almost always chooses solitary activities; (3) has little, if any, interest in having sexual experiences with another person; (4) takes pleasure in few, if any, activities; (5) lacks close friends or confidants other than first-degree relatives; (6) appears indifferent to the praise or criticism of others; (7) shows emotional coldness, detachment, or flattened affectivity.» (n/a, «Schizoid Personality Disorder», s/d, citado a partir de fonte *online*). Segundo a mesma fonte, a esquizofrenia é um termo muito mais geral – diríamos mesmo demasiado geral para ser de alguma utilidade, justamente o problema oposto dos preciosismos taxonómicos do DSM-IV, ainda que aí permaneça: «Schizophrenia, a term introduced by Bleuler, names a persistent, often chronic and usually serious mental disorder affecting a variety of aspects of behavior, thinking, and emotion. Patients with delusions or hallucinations may be described as psychotic. Thinking may be disconnected and illogical. Peculiar behaviors may be associated with social withdrawal and disinterest.» (n/a, «Schizophrenia», in *Behavenet Clinical Capsule*, *online* in <http://www.behavenet.com/capsules/disorders/schiz.htm>)

true schizophrenic avoidance of all human contact, or withdraws into phantasy [...]» (Dick, 1965a, pp. 175-176)

Os ensaios de 1972 e 1976, respectivamente «The Android and the Human» e «Man, Android and Machine», enunciam-no numa forma não só mais estruturada como também com uma explícita associação à diferença entre humano e não humano. No primeiro destes pode ler-se:

«In the field of abnormal psychology, the schizoid personality structure is well defined; in it there is a continual paucity of feeling. The person thinks rather than feels his way through life. And as the great Swiss psychiatrist Carl Jung showed, this cannot be successfully maintained; one must meet most of crucial reality with a feeling response. Anyhow, *there is a certain parallel between what I call the "android" personality and the schizoid*. Both have a mechanical, reflex quality. » (Dick, 1972a, p. 201, ênfase nossa)

No outro, onde abundam referências às suas novelas, surge o seguinte:

«A human being without the proper empathy or feeling is the same as an android built so as to lack it, either by design or mistake. We mean, basically, someone who does not care about the fate that his fellow living creatures fall victim to; he stands detached, a spectator, acting out by his indifference John Donne's theorem that "No man is an island", but giving the theorem a twist: That which is a mental and moral island *is not a man*.» (Dick, 1976a, pp. 211-212)

Quando observados a esta lupa, os protagonistas tanto de *We can Build You* quanto de *Martian Time-Slip* são instâncias da profunda diferença que Dick atribui entre a esquizofrenia (no sentido próprio) e a personalidade esquizóide. Pode admitir-se que Rosen e Bohlen sejam esquizofrénicos (o primeiro em espiral descendente até quase ao final da novela, quando recupera; o segundo em remissão), mas nunca – mau grado o seu receio de que isso seja ou venha a ser um facto consumado – que são esquizóides. Quase tudo à sua volta pode estar desprovido de emoções, mas não eles. E, ainda que comecem por desconhecê-lo, não estão sós apesar da «aridez»

emocional que os rodeia. Em *Martian Time-Slip*, mau grado ser uma obra mais «de género» do que *We can Build You*, a solução é relativamente convencional; o seu «parceiro» é um outro humano, um humano que também sofre de um distúrbio mental – Manfred, a criança autista. O papel dos andróides-instrutores seria secundário, não fosse pela importante função narrativa de obrigar Bohlen a confrontar-se com o seu próprio medo de ser tão maquínico e inumano quanto eles, para depois conseguir superá-lo¹². Ainda que terminada antes, a narrativa de *We can Build You* é a este respeito muito mais ousada. Por um lado consegue opor, no sistema das personagens, Rosen a verdadeiros «blocos de gelo» emocionais – esquizóides, portanto – como Sam Barrows (Pris Rock/Frauenzimmer é uma *dark-haired girl*, e portanto a sua função é deliberadamente ambígua¹³, ainda que com uma forte vertente esquizóide). Por outro, transforma o que o senso comum entende como uma mera oposição bipolar num esquema mais complexo, quadripartido.

Dito de forma mais explícita, o passo arriscado de Dick consiste em descolar a oposição «humanidade x inumanidade» da oposição «humano x não humano». À primeira vista um absurdo, esta «descoberta» de dois eixos perpendiculares *e não paralelos entre si* é algo que o enquadramento num

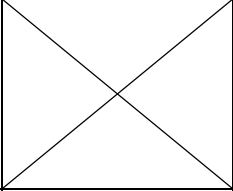
¹² Apresentámos já as passagens em que esses acontecimentos têm lugar no capítulo 3.5, e evitamos repeti-las devido à sua extensão, por mais que a mudança de contexto interpretativo o justificasse.

¹³ Por muito que o lamentemos, não será aqui aprofundada a questão da «*dark-haired girl*» em Philip K. Dick, talvez porque pouco há a acrescentar à extensa literatura crítica que elabora o conceito, tanto em perspectivas psicologizantes quanto estritamente literárias. E ainda que a grande síntese sobre a sua relevância na obra de Dick seja o capítulo acima citado de *How we Became Posthuman*, de Hayles, a descrição mais sintética que encontrámos surge numa nota de «Entering the Post-Human Collective», de Jill Galvan, que havia tomado contacto com uma versão preliminar do texto de Hayles: «a trope that recurs throughout Dick's fiction – an oscillation between the “dark-haired girl” (the emotionally warm female whose archetype is Dick's dead twin sister) and the “schizoid woman” (the stolid and unfeeling female, modeled after the author's affectively detached mother.).» (Galvan, 1997, p. 428n) Apenas discordamos num detalhe: sempre que as «*dark-haired girls*» surgem na ficção de Dick, *até mesmo no caso da outra Pris*, a de *Do Androids Dream...?* (cf. ainda que com a opinião contrária, Hayles, 1999, p. 173 – «Rachael is closer to the dark-haired girl and Pris to the schizoid woman») alternam ambigualmente entre a afetividade calorosa e a maior das friezas. Apesar disso, justifica-se contudo a introdução do termo «*schizoid android*» na medida em que este não é exclusivo às personagens femininas.

gênero não realista como é a SF permite... e que até potencia. O que Dick nos tenta dizer, tanto nas novelas e contos quanto nos ensaios, é que se pode ser biologicamente humano e no entanto afectivamente desumano ou inumano. Por uma razão de completude, o dispositivo genérico do *robot* ou andróide permite que todas as casas do quadrado atravessado por esses dois eixos fiquem preenchidas:

	Humanidade	Inumanidade
Humano	o humano dotado de empatia, mesmo que padecendo de esquizofrenia	O humano «rigidificado», esquizóide ou tornado maquínico por alguma outra razão
Não Humano	o <i>robot</i> (ou <i>alien</i>) dotado de empatia	o «andróide esquizóide»

Esta estrutura quadripartida evoca uma outra, o quadrado semiótico que Frederic Jameson apresenta em «Character Systems in *Dr. Bloodmoney*», pelo que é pertinente apresentá-lo e assinalar onde divergem:

ORGANIC LIFE (ordinary humans)		THE MECHANICAL (vermin traps or prostheses)
		
NEITHER ORGANIC NOR MECHANICAL (abnormal spiritual powers – the gifted animals)		LACKING ORGANS (the dead)

(in Jameson, 1975, p. 35)

Jameson, como o título do artigo indica, centrou a sua análise sobre *Dr. Bloodmoney*, que, ainda que escrito sensivelmente no mesmo período, não deve ser tomado como paradigma para o modo como Dick abordou a questão. O quadrado pode servir como análise a essa novela concreta – e

mesmo aí, Katherine Hayles criticou alguns dos pressupostos de Jameson¹⁴ –, mas torna-se menos adequado quando o tentamos alargar ao resto da obra. A nossa alternativa, longe de constituir um quadrado semiótico – dado que reconhecemos faltarem as polaridades entre eixo dos contrários (as oposições apresentadas horizontalmente em qualquer quadrado semiótico), eixo dos contraditórios (oposições diagonais) e eixo da *deixis* (oposições verticais) –, permite contudo perceber uma outra estrutura que quase invariavelmente recobre os títulos de Philip K. Dick onde aflora o tema do humano.

Por pouco original que possa considerar-se a nossa escolha, dificilmente se encontra uma obra tão representativa dessa estrutura quadripartida – e reveladora de qual dos pares de oposições assume um papel mais relevante – quanto *Do Androids Dream of Electric Sheep?* Basta para tal tentar distribuir as personagens mais significativas pelas quatro categorias. A uma primeira mas superficial análise, quase todos os andróides parecem encaixar-se na do «andróide esquizóide», como o «prova» a sua incapacidade de passarem o teste de empatia de Voigt-Kampff. Rachael Rosen, a andróide adoptada como sobrinha de Eldon Rosen – e por isso acima da lei que proíbe a existência da andróides na Terra – e por quem Rick Deckard se sente momentaneamente atraído, é a responsável por introduzir a primeira ambiguidade na classificação. Apesar de agir friamente como é esperado que os andróides façam, em particular quando por vingança lança a cabra núbia de Deckard para a morte¹⁵, demonstra, apesar disso, empatia pelos seus iguais e parece haver também, pelo menos de início, uma atracção mútua por Rick. Confirma-o Jill Galvan, em «Entering the Post-Human Collective»:

«Rachael Rosen, the android who most pointedly calls Rick to account for his actions, shows real concern for the six escaped

¹⁴ Cf. Hayles, 1999, pp. 179-184.

¹⁵ Trata-se de uma cena que evoca tanto outra chacina de animais em *Confessions of a Crap Artist* (cf Dick, 1959c, pp. 185-188) quanto, em imagem invertida, os casos em *Do Androids Dream...?* em que os humanos «matam» andróides.

androids he has been commissioned to “retire”. After seducing him in order to detour him from his task, for example, Rachael confesses to Rick that she and one of his victims “had been close, very close friends for almost two years”. Moreover, in both word and deed Rachael intimates her affection for a human – for Rick himself.» (Galvan, 1997, pp. 414-415)

No que respeita aos seres biologicamente humanos, contudo, até mesmo essa classificação superficial é suficiente para que nos apercebamos de que as categorias verdadeiramente pertinentes são as que aqui se distribuem ao longo da coordenada horizontal. John Isidore, apesar das suas limitadas capacidades – não esqueçamos que é um «*chickenhead*»¹⁶ –, é porventura a personagem mais empática para com os seus semelhantes, para com os animais, e mesmo (pouco importa que por desconhecimento dos factos) para com os andróides que ocupam o seu apartamento. Em todas as outras há algo que nos faz hesitar atribuir-lhes uma «humanidade» completa, tal como definida no nosso quadro. Iran, a mulher de Dick, depende da comunhão (tecnologicamente proporcionada pela «*empathy box*») incentivada pelo mercerismo para se sentir viva, mas ao mesmo tempo recusa-se, logo no início da novela, a recorrer a uma outra prótese tecnológica, o «*mood organ*»:

«From the bedroom Iran’s voice came. “I can’t stand TV before breakfast.”

“Dial 888”, Rick said as the set warmed. “The desire to watch TV, no matter what’s on it.”

“i don’t feel like dialing anything at all now”, Iran said.

“Then dial 3”, he said.

“I can’t dial a setting that stimulates my cerebral cortex into wanting to dial! If I don’t want to dial, I don’t want to dial that most of all, because then I will want to dial, and wanting to dial is right now the most alien drive I can imagine; I just want to sit here on the bed and stare at the floor.”» (Dick, 1966b, p. 353)

Phil Resch, um *bounty hunter* como Rick, é impiedoso no modo como encara a sua profissão, a ponto de considerar excitante uma relação física com

¹⁶ Isto é, mentalmente retardado, ou, como propõe a tradução portuguesa, «estúpido».

andróides que depois «retirá de circulação». E acima de todos encontra-se Rick Deckard, a mais ambígua das personagens – tão ambígua que, em especial a propósito da versão fílmica, *Blade Runner*, é quase um lugar-comum especular-se sobre se ele não será também um andróide, apesar — ou por causa — da sua ocupação. Como o próprio Philip K. Dick reconheceu¹⁷, a ambiguidade está lá para ser mantida; resolvê-la de forma tão cabal é falhar por completo a intenção do autor. Há em Deckard um défice na capacidade empática, mas esta pode ser atribuída tanto à hipótese de ser um andróide quanto à de padecer de esquizoidismo. As suas acções durante as vinte e quatro horas ao longo das quais tem lugar a narrativa, no final das quais demonstra ter adquirido (ou recuperado) essa capacidade empática, denotam um crescimento emocional que não só assimila a novela a um *Bildungsroman*¹⁸ como abrem um leque de possibilidades que obriga a rever como obsoleta a própria oposição entre humano e não humano *para todas as outras personagens* e, *a fortiori*, a própria validade dessa oposição.

Em vez dela, a que a cruza (entre «humanidade» e «inumanidade» ou, se se preferir, entre «comportamento típico do humano» e «comportamento típico do andróide») surge como a *única* relevante, forçando além disso a que se reconheça que – como afinal na vida ela mesma – todas as personagens (e não só os humanos) exibem potencialmente ambos os traços. Como exemplo, Buster Friendly, que se descobre ser um andróide, age eticamente ou apenas em nome dos interesses dos andróides ao denunciar o mercerismo como fraude? Não esqueçamos também – ainda que tal ocorra no filme *Blade Runner*

¹⁷ Cf. por exemplo a derradeira entrevista, concedida cerca de um mês antes de falecer a Gwen Lee: «[DICK]: [...] But as he [Rick Deckard] kills them [os andróides], it becomes progressively more and more difficult for him, and he questions more and more what he's doing. Until finally the distinction between him and the androids begins to blur.» (Lee e Sauter, 2000, p. 34)

¹⁸ Por mais que tenha sido necessário matar, como o relembra Patricia Warrick: «in pursuing the enemy android with a view to kill or be killed, he [Deckard] takes on the characteristics of the enemy and becomes an android» (Warrick, 1979, p. 148), inversão que, acrescentaríamos, é adicionalmente consumada quando Rick faz amor com Rachael. Resta dizer que este «tornar-se andróide» é mais uma das ambiguidades que definem Deckard.

e não na novela que lhe serviu de inspiração – a famigerada deixa de Roy Baty, o mais «frio» dos andróides: «More life, fucker!»¹⁹, uma aspiração afinal bastante humana. E ainda, regressando a Jill Galvan, que o assinala a propósito de uma personagem muitas vezes descurada, o modo como a andróide-cantora de ópera Luba Luft procura esquivar-se a um teste ideologicamente tendencioso:

«When Rick attempts to apply the scale to his android suspects, however, he finds the results decidedly more ambiguous than he had expected. In particular, his encounter with Luba Luft, a fugitive posing as a German opera singer, throws Rick into much confusion about the properties and rights of android identity.

[...]

Clearly, Luba Luft's numerous circumlocutions make it virtually impossible for Rick to interrogate her; [...].» (Galvan, 1997, pp. 419 e 420)

Detenhamo-nos um pouco mais nesta questão, pois parece-nos constituir a abordagem mais adequada, se não mesmo alternativa, àquilo a que convencionou chamar-se «pós-humanismo» (de que K. Dick seria um dos inopinados arautos), conceito cuja discussão mais detalhada teremos de adiar para o capítulo que se segue, mas que tem desde já de ser aflorado. Informado por *How we Became Posthuman*, de Katherine Hayles²⁰, o artigo de Galvan destaca um aspecto muitas vezes menosprezado dessa ânsia em definir a humanidade a partir de atributos fisicamente determináveis: aquilo que há de ideológico em qualquer tentativa de assim traçar a oposição entre humano e

¹⁹ Cf. a epígrafe a um dos capítulos de *Wetwares: Experiments in Postvital Living*, de Richard Doyle (Doyle, 2003, p. 120).

²⁰ Pelo que pode depreender-se, ambas as autoras se leram mutuamente: Jill Galvan menciona o capítulo de *How we Became Posthuman* dedicado a Dick, mas surge na bibliografia do seu artigo com um título diferente do definitivo; Hayles, já no livro, não só menciona o artigo da *Science Fiction Studies* como agradece a Galvan o ter chamado a atenção para o jogo de palavras entre os diversos sentidos de «retire» em *Do Androids Dream...?* (Hayles, 1999, p. 312n20) Concentramo-nos aqui essencialmente nesse artigo por ir ao encontro da nossa argumentação de forma muito mais condensada.

não humano²¹. Para um autor profundamente americano como era K. Dick (leia-se anticomunista, apesar de posicionado à esquerda como qualquer bom berkeleyano), não deixa de ser uma ironia que o teste de Voigt-Kampff sirva uma função equivalente à dos «aparelhos ideológicos de Estado» de que falava Althusser:

«Viewed in this light, the Voigt-Kampff scale's linguistic apparatus itself assures the android's condemnation, apart from any content it may appear to deliver. In effect, it is not the scenarios that Rick posits that might prove Luba Luft guilty; rather, it [is] the resolute relationship of signifiers and signifieds – the vise-like stability of the dialectical code – that proclaims the law's authority and thus already brands her a criminal.» (*idem*, p. 421)

Do Androids Dream of Electric Sheep? possui, aliás, outros «aparelhos ideológicos», que o são até no sentido mais comum de *gadget*: o «*mood organ*» e a «*empathy box*» este último com uma função paradoxal. A uma primeira leitura, a «*empathy box*» serve para atingir um grau de empatia decididamente «humano», uma empatia pela «paixão» de Mercer (tanto ou mais significativa quanto a que deve ser nutrida pelos animais). Mas, a uma análise mais atenta, que espécie de humanidade é essa que precisa de estar conectada para o ser de modo pleno? Galvan dá-nos também a resposta:

«[...] machines have not only infiltrated the human collective, but have also become an integral part of the establishment – an ineradicable element of human day-to-day existence. Technology [...] drastically compromises as insulated community in two ways: it separates the individual from human contact; but more significantly, it makes her dependent upon – *addicted to* – the life of the machine. *Hooked up to her empathy box, entranced by the simulation of the television screen, the human has already, in fact, become the posthuman.*» (*idem*, p. 418, ênfase final nossa)

²¹ Poder-se-ia dizer simplesmente «historicista» ou «pré-“pós-moderno”», mas não será a assumpção dessa visão epocal de um período «humanista» (que está prestes a ser superado pelo «pós-humano» e pelo «*cyborg*») justamente aquilo a que Dick tentou esquivar-se? Cf., como ilustração deste equívoco, um artigo ainda assim interessante de Viviane Casimir para a *Extrapolation*, «Data and Dick's Deckard: Cyborg as Problematic Signifier» (Casimir, 1997).

Torna-se portanto claro que esses «aparelhos ideológicos» são tanto mais necessários quanto mais ameaçada está a clássica demarcação entre o terreno do «humano» e o do «não humano». Se por toda a parte, dos andróides às «*little black boxes*» (relembrando a *short story* que deu origem a *Do Androids Dream...?*), a ideia de humano é posta em causa, a reacção conservadora não tarda, com o teste de Voigt-Kampff como espécie de seu braço armado. Mas a fronteira que esse teste deveria deixar bem definida – porque supostamente assente num conjunto de caracteres fixos e determináveis que seriam universais e exclusivos aos seres humanos, resulta da reificação de algo que tem pouco de universal e muito de accidental e de conjuntural. Não é por mero acaso que, em *Do Androids Dream...?*, se levanta a hipótese de o teste poder também servir como forma de diagnóstico de esquizoidismo ou esquizofrenia:

«“[...] They want the latest and most accurate personality profile analytical tools used in determining the presence of an android – in other words the Voigt-Kampff scale – applied to a carefully selected group of schizoid and schizophrenic human patients. Those, specifically, which reveal what’s called a ‘flattening of affect’. You’ve heard of that.”

Rick said, “That’s specifically what the scale measures.”

“Then you understand what they’re worried about.”

“This problem always existed. Since we first encountered androids posing as humans. [...]”

“The Leningrad psychiatrists”, Bryant broke in brusquely, “think that a small class of human beings could not pass the Voigt-Kampff scale. If you tested them in line with police work you’d assess them as humanoid robots. You’d be wrong, but by then they’d be dead.”

He was silent, now, waiting for Rick’s answer.» (Dick, 1966b, p. 371)²²

Poder-se-ia contrapor – embora saibamos de antemão que essa não passa de uma «manobra» da mesma linguagem ideológica que é criticada no artigo

²² Esta possibilidade de se terem morto humanos inocentes, tomados por andróides, é reiterada páginas depois por Eldon Rosen, o proprietário da corporação que fabrica andróides e «tio» de Rachael, que acabara de falhar no teste: «“Your police department – others as well – may have retired, very probably have retired, authentic humans with underdeveloped empathic ability, such as my innocent niece here. Your position, Mr Deckard, is extremely bad morally. Ours isn’t.”» (Dick, 1966b, p. 381)

de Jill Galvan (e, por inerência, na novela que analisa) – que a solução poderia estar num teste mais aperfeiçoado que pudesse detectar versões actualizadas de andróides. Mas isso arrastar-nos-ia numa absurda regressão ao infinito, uma «catástrofe lógica» que tem imperativamente de ser travada.

Por alguma razão numa mesma pessoa, Alan Turing, convergiram as respostas a duas interrogações fundamentais do século XX: num dos seus artigos mais célebres, «On Computable Numbers, with an Application to the *Entscheidungsproblem*», de 1936 (Turing, 1936), demonstrou que há problemas para os quais não há uma solução algorítmica e que, portanto, são indecidíveis (ou conducentes a uma regressão ao infinito); no outro, «Computing Machinery and Intelligence» (Turing, 1950) – reconheçamos que aquele em que a sua proposta é a mais discutível, justamente por se tratar de uma *proposta* e não de uma *resposta* –, apelou a uma arbitrariedade pragmática em questões *igualmente indecidíveis* como a de saber se estamos perante uma entidade humana e inteligente: se um computador simula tão bem o raciocínio humano a ponto de não conseguirmos identificá-lo como máquina, por que não contornar o problema simplesmente reconhecendo-lhe esse atributo?

Deixemos por ora a razoabilidade – que não racionalidade – desta proposta de Turing e regressemos à de K. Dick, comparável pelo menos pelo seu grau de pragmatismo. Turing concentra-se num dos atributos do «humano», o seu lado racional, para com isso traçar uma linha distinta daquela que a natureza estabeleceu entre o *Homo sapiens* e todas as outras entidades, mas é uma linha que diríamos *paralela* da anterior, ainda que mais abrangente – isto é, se um *robot* ou computador é capaz de simular a racionalidade, então concedamos-lhe esse atributo e deixemo-lo entrar no «clube». Dick, por sua vez, opta por uma distinção que, pelo menos no quadro que apresentámos acima, lhe está na *perpendicular*. Ainda que não sejam esses os seus termos, é nisso que radica a diferença que nos forçou a recorrer à

oposição «humanidade *vs.* inumanidade» em vez de «humano *vs.* não humano». Esta última oposição assume-se como biológica apenas para disfarçar o que tem de ideológico, como a personagem de Rick Deckard acaba por descobrir:

«Rick's responsibility is nothing less than to reclaim the disturbed hierarchy between human and machine. In so doing, he reclaims also the illusion of the liberal-humanist subject [...]. Conversely, on Rick falls too the task of denying these privileges to the android. In this sense, the Voigt-Kampff scale paves the way for the android's annihilation on two fronts – as a living being and as a legitimate subject, one who might otherwise have carried on a cooperative existence in a posthuman society.

When Rick attempts to apply the scale to his android suspects, however, he finds the results decidedly more ambiguous than he had expected.» (Galvan, 1997, p. 418)²³

A alternativa, como já o anunciámos, tem de passar por outro critério que não o biológico, mas a Dick também não servem propostas «racionalistas» como a de Turing, como o deixou explícito em entrevista a D. Scott Apel entre Junho e Julho de 1977:

«PKD: [...] One of the things I've noticed is that many people equate insanity with extravagant behavior – shouting, impassioned violence, and so on. But if something is done very calmly and dispassionately, this is rational. "Rational" and "dispassionate" are somehow synonymous, and a person who speaks in a calm,

²³ Do ponto de vista do amadurecimento da personagem, tal pode ser necessário mas não é suficiente. Mais um paradoxo: é devido à sua actividade de implacável caçador de andróides que o passo derradeiro pode ser dado, o que redime assim os seus actos, índices do absurdo que é negar a humanidade aos andróides: «Yet Rick could not have had this realization without the full benefit of his bounty-hunting experience, and experience that has taken him again and again into close proximity with the androids he has been assigned to kill. [...] Rick's new appreciation of the empathy that Wilbur Mercer incarnates derives from the grave experiences he has undergone, as it never could have from the empathy made popular in Mercerist doctrine» (*idem*, pp. 426 e 427). Apenas discordamos de Jill Galvan num ponto. Para ela, abraçar o mercerismo é para Rick Deckard (antes quase agnóstico) o ponto culminante dessa maturidade que coincide com a aceitação de uma forma de pós-humanismo (cf. *idem*, pp. 426). Mas semelhante afirmação só é verdadeira no caso de Deckard e *pelo facto de ter tido as experiências que a novela narra*; para todas as outras personagens o mercerismo continua a promover indirectamente uma ideologia anti-andróide.

modulated voice is, *ipso facto*, a rational person. This is a typical Anglo-Saxon fallacy [...].» (in Apel (org.), 1987, p. 37)

É uma falácia profundamente esquizóide, diríamos, pois é o esquizóide quem exhibe esse comportamento que o faz ser mais andróide do que os andróides propriamente ditos²⁴. O critério complementar – o da empatia – evita pelo menos essa falácia. Mas que fazer do facto de, como foi assinalado acima, em *Do Androids Dream...?* (porventura em maior grau do que em qualquer outra das suas obras) algumas das personagens exibirem em momentos diferentes características quer do «andróide esquizóide» quer do «verdadeiro humano»?

Para que possamos escapar por um momento à onnipresença do andróide como figura-chave da argumentação de Dick, note-se o quanto essa mesma estrutura de (in)definição da «humanidade» se repete, com milimétricas variantes, para outro tipo de criações ficcionais: os extraterrestres ou *aliens* e os mutantes. O caso dos extraterrestres foi já aflorado num outro capítulo, mas não é de mais relembrar a extrema capacidade empática de personagens como o *wub* e o Lord Running Clam de *Clans of the Alphane Moon* – um «fungo amebóide» de Ganimedes, talvez aquela cujo aspecto físico mais se distancia do nosso –, e, colectivamente, os *reegs* de *Now Wait for Last Year* e os *bleekmen* de *Martian Time-Slip*. Claro que nem todos os extraterrestres (mesmo depois do período a que poderíamos chamar mccarthyista em que o *alien* serve muitas vezes como metáfora para o controlo político) são tão empáticos; todas as posições no espectro tímico podem ser ocupadas pelas

²⁴ Um pouco mais da mesma entrevista é suficiente:

«PKD: [...] we're not really speaking about "androids" in the strict scientific sense of "a human being created in a laboratory"; we're talking about a form of *unhuman behavior*, with an element of pathology.

DSA: We're using "android" specifically as you use the term in your novels: a parable of a human; a *pseudo-human*, or a "Xerox copy"; a person that has all the outward appearances of a human being, but is lacking some or all of the psychic components that distinguish humankind from animals or machines.

PKD: Right. Exactly.»

(Philip K. Dick e D. Scott Apel, in Apel (org.), 1987, p. 37, ênfases nossas)

personagens extraterrestres, à imagem e semelhança do que Dick faz para os andróides ou do que pode ocorrer, em qualquer autor de novelas realistas, com personagens exclusivamente humanas. Os *vugs* de *The Game-Players of Titan* são detestáveis, algo que só muito tarde se descobre acerca dos quase-humanos *Starmen* de *Now Wait for Last Year*, mas que dizer do cefalópode de *The Unteleported Man*? ou o enigmático Morgo Rahn Wilc de *Our Friends from Frolix-8*, sobre quem nunca nos são reveladas as verdadeiras intenções que o fazem auxiliar Thors Provoni? A ambiguidade espreita.

Igual raciocínio tem de ser seguido para os mutantes – pensamos em especial nos que representam uma evolução ou «involução» física, nem tanto nos que apenas possuem os chamados «poderes *psi*»²⁵ – e para essas outras entidades híbridas cujo termo mais popular para as definir (ainda que nunca usado por Philip K. Dick) é o de *cyborg*. O facto de algumas se apresentarem como definitivamente benignas (o humano-*blobel* e a *blobel*-humana em «Oh, to be a Blobel!») ou malignas (o hiper-racional Loony Lemuel em «Null-O», Hoppy Harrington em *Dr Bloodmoney*²⁶, e acima de todas as outras Palmer Eldritch, na novela com o seu nome) não exclui que outras sejam intrigantemente ambíguas (os *chuppers* de *The Simulacra* e em parte os Peking Men de *The Crack in Space*).

Para qualquer destas situações Philip K. Dick tem uma resposta invariável, resposta que, mesmo não anulando o valor heurístico no quadro que apresentámos, o supera dum só golpe: a «humanidade» tem de ser definida *em acto*, não por qualquer demarcação física ou fisiológica (racista, poderia quase dizer-se²⁷) mas *também não pela fugidia diferença entre empatia*

²⁵ Mas o raciocínio poderia ser alargado a estes. Ainda que numa novela em que essa questão acaba por revelar-se secundária, observe-se como Dick distribuiu os *psis* e *inertials* de *Ubik* por ambos os pratos da balança.

²⁶ Cf. a afirmação de Patrícia Warrick: «Hoppy [Harrington] *metaphors* the merging of the animate and the inanimate, a new life form seeded by the cross-pollination of science and technology» (Warrick, 1979, p. 144).

²⁷ Não poderemos aqui desenvolver a presença de uma «questão racial» em Philip K. Dick, pelo que temos, a esse respeito, de remeter para o artigo «Two Cases of Conscience: Loyalty

para com o outro, que nada mais é do que uma potencialidade para agir. Essa potencialidade materializa-se na capacidade de, em situações concretas, reagir de imediato perante aquilo de que o outro necessita, por oposição à inflexível aplicação de regras, por racional (e mesmo que aparentemente empática) que seja. É esse o fulcro do exemplo que lhe ocorreu em entrevista a D. Scott Apel:

«PKD: Once I saw this junkie, completely out of it, unable to move, who heard the jack slip while a junior high school kid was changing a tire on a car in our garage. [...]. And this poor burned-out junkie, this guy who thought he had bugs all over him, who had almost no brain circuits left, ran out [...] into the garage, and knocked the kid out of the way of the car. At that instant, the jack gave and the car came down right where the kid had been standing.» (in Apel, 1987, p. 64)

A ideia surgira já no ensaio «The Android and the Human»:

«I sense the android repeating over and over again some limited reflex gesture, like an insect raising its wings threateningly over and over again, or emitting a bad smell. Its one defense or response works, or it doesn't. But, caught in a sudden trouble, the organism that is made more human, *that becomes precisely at that moment human*, wrestles [...] to find one response after another as each fails.» (Dick, 1972a, p. 203, ênfase nossa)

Humano é assim, de acordo com Dick, aquele que reage de tal forma que a percepção do outro (*qualquer outro*) como seu semelhante se sobrepõe a regras gerais, por racionais que sejam. A proposta não será totalmente original. É compatível, de resto, com a conversão de Dick ao cristianismo, ainda que tardia e posterior à escrita de títulos onde a ideia estava já em embrião, como decorre da análise que empreendemos a alguns dos contos dos anos 50. A ser possível classificar este «fundo ético» de K. Dick com uma só palavra, a que menos hesitações levanta é, por estranho que isso possa ser para alguns, a de *humanismo*. Mas que humanismo é esse que acolhe no seu

and Race in The Crack in Space and Counter-Clock World», de Jake Jakaitis, presente numa colectânea organizada por Samuel J. Umland que já referimos (Jakaitis, 1995).

seio o «andróide»; que humanismo é esse que admite de todo um conceito como o de andróide – sem esquecer os de *alien* e de mutante – e lhe concede um papel central na sua argumentação?

A resposta é em si mesma simples, mas arrasta consequências que estão longe de sê-lo. Philip K. Dick é por um lado um escritor de ficção científica, um género em cujo repertório não só podem ser encontrados, quase como lugares comuns do discurso, os conceitos de *robot* ou andróide como esses mesmos conceitos têm além disso servido, pelo menos desde o incontornável marco literário que foi *Frankenstein*, como ponto de partida para pensar a própria «essência» do humano. Quem quer que opte por este género como modo de expressão necessitará, em algum momento da sua escrita, de regressar a esse trilha inaugural – a essa «influência angustiante», poderia dizê-lo Harold Bloom (ou, sem usar a expressão, Brian Aldiss). Dick é daqueles que o fez de forma recorrente. Por outro lado, e ainda enquanto escritor de SF, é contemporâneo da «viragem informacional» que agitou aproximadamente a meio do século XX diversos campos da ciência, das áreas mais «duras» às humanidades, e de que a «guarda avançada» foi o chamado «paradigma forte da Inteligência Artificial».

Ao contrário de outros autores (na sua maioria mais recentes, como Vernor Vinge) que dão como adquiridas as diferentes variantes de «pós-humanismo» – ao nível da ficção, entenda-se –, mas também ao arrepio da corrente «clássica» e racionalista de que as leis asimovianas da robótica são o paradigma, K. Dick conseguiu sustentar que «The electric things have their lives, too. Paltry as those lives are.» (Dick, 1966b, p. 493) mas apenas para reforçar – ou talvez *actualizar* – uma forma de humanismo cujos termos foram há muito delineados. Ora, o que é notável na abordagem de Philip K. Dick não é tanto esta capacidade de conciliar dialecticamente o andróide com o humano depois de se servir dele, num momento preliminar, como negativo do humano, e sim o facto de, talvez por via de uma *misreading* que ainda hoje

é – e cada vez mais – actuante, se ter celebrizado como arauto dum certo «pós-humanismo» que só muito remotamente coincide com as suas posições. É este o enigma que devemos em seguida resolver.

More than Human

«The end of man... But not the end of evolution. The children of man still live – the machines will go on. Not of man's flesh, but of a better flesh, a flesh that knows no sickness, and no decay...»

John W. Campbell, «The Last Evolution»¹

«Lo Hawk upheld, "In my day, La and Lo were reserved for total norms. We've been very lax, giving this title of purity to any functional who happens to have the misfortune to be born in these confusing times."

To which La Dire replied, "Times change, and it has been an unspoken precedent for thirty years that La and Lo be bestowed on any functional creature born in this our new home. The question is merely how far to extend the definition of functionality. Is the ability to communicate verbally its *sine qua non*?"»

Samuel R. Delany, *The Einstein Intersection*²

UMA DAS BUZZWORDS QUE ACOMPANHOU, pelo menos em certos círculos científicos e intelectuais, a viragem entre os séculos XX e XXI – e que, a dar ainda sinais, são os de uma resistente vitalidade – foi a de «pós-humano». Praticamente desde a declaração de Nietzsche de que o humano é apenas mais uma etapa a ser superada que se têm profetizado as formas de concretizá-lo; alguns, de modo ainda mais subversivo, anunciaram simplesmente que essa transição já se deu, e que ou somos todos pós-

¹ John W. Campbell, «The Last Evolution» (1932), cit. in Landon, 1995, p. 25.

² Delany, 1967, p. 9.

-humanos sem que o reconheçamos ou que uma elite caminha entre nós enquanto inexoravelmente o *ratio* se inverte em seu favor. Sabemos o trágico resultado de uma interpretação estritamente biológica desta ideia, num tempo em que não se havia ainda descoberto a estrutura do ADN e os mecanismos de mutação e/ou manipulação genética: os milhões de judeus mortos em nome de uma purificação racial ficarão indelevelmente como advertência para a insanidade – para não mencionar a crueldade envolvida – em aplicar aos humanos técnicas que desde há muito eram usadas em animais e plantas.

O perigo de um suposto «aperfeiçoamento» do Homem por via biológica não desapareceu; pelo contrário, a descoberta do ADN em 1953 potenciou ainda mais essa possibilidade, concretizável quer por um eugenismo «negativo» (a remoção ou diminuição estatística de genes indesejados da *pool* genética) quer «positivo» (o processo inverso, como na típica ilustração dos pais que, se pudessem escolher o aspecto dos seus filhos, optariam por olhos azuis e cabelo claro). Trinta anos antes dessa data, já J. B. S. Haldane o proclamava, anunciando no panfleto *Daedalus, or, Science and the Future* que:

«In the future perhaps it may be possible by selective breeding to change character as quickly as institutions. I can foresee the election placards of 300 years hence, if such quaint political methods survive, which is perhaps improbable, “Vote for Smith and more musicians”, “Vote for O’Leary and more girls”, or perhaps finally “Vote for Macpherson and a prehensile tail for your great-grandchildren”. We can already alter animal species to an enormous extent, and it seems only a question of time before we shall be able to apply the same principles to our own.» (Haldane, 1923, citado a partir de fonte *online*)

Não é preciso ir tão longe. Não esqueçamos uma outra das lições fundamentais desta descoberta é a de que, mesmo que a humanidade a isso se recuse, o que pressuporia um consenso ético determinando a proibição de qualquer tipo de experiências genéticas (dispensamos qualquer menção aos

obstáculos práticos que têm até agora sido suficientes para minar esse consenso, pois desviar-nos-íamos do nosso objectivo), a natureza, seguindo o seu curso, poderá – claro que muito mais lentamente – conduzir-nos a um novo estágio evolutivo. A questão do tempo, ou melhor, do ritmo a que tais modificações rumo a um ser «pós-humano» podem ser alcançadas é muito possivelmente um factor a ter em conta³. A via biológica é, mesmo contando com intervenções directas no genoma, lenta e mais imprevisível, pelo menos no que respeita à possibilidade de conservar e estender uma alteração às gerações seguintes.

Até porque não é esse o tipo de pós-humanidade mais relevante para a nossa discussão⁴. Poucos anos antes de 1953, desenvolvimentos em distintos campos da ciência viriam a estar na origem de um outro tipo de defesa da «pós-humanidade» – *talvez mesmo a verdadeira pós-humanidade*, por cortar com esse último laço com a natureza. Mais rápido (pelo menos sempre anunciado como alcançável num lapso de menos de uma dezena de gerações, por vezes de curtíssimas décadas), possivelmente mais limpo (se se descontar uma ou outra intervenção cirúrgica), mais generalizado e – heresia para os eugenistas – mais democrático. Falamos, como deve entretanto ter-se tornado claro, de toda uma constelação de saberes cujo centro é constituído pelas ciências da computação, pela cibernética, pela robótica (e mais tarde pelo *design* de interfaces homem-máquina) que revolucionou o conceito de «pós-humano» tornando-o iminentemente tecnológico. Por excessivo que possa parecer colocar tantas áreas do conhecimento num mesmo saco, depressa se apreende o que quase todas elas têm em comum quando lemos a seguinte passagem da introdução a *How we Became Posthuman*, de Hayles:

³ Por alguma razão desconhecemos que haja algum autor «pós-humanista» que defenda que uma das características do humano a eliminar é a impaciência: não serão todos os pós-humanistas, por inerência, *impacientes*?

⁴ Apesar de, como o notámos brevemente no capítulo anterior, a evolução ser também um tema recorrente em Philip K. Dick.

«at the inaugural moment of the computer age, the erasure of embodiment is performed so that “intelligence” becomes a property of the formal manipulation of symbols rather than enaction in the human lifeworld. The Turing test was to set the agenda for artificial intelligence for the next three decades. In the push to achieve machines that can think, researchers performed again and again the erasure of embodiment at the heart of the Turing test. All that mattered was the formal generation and manipulation of informational patterns. Aiding this process was a definition of information, formalized by Claude Shannon and Norbert Wiener, that conceptualized information as an entity distinct from the substrates carrying it. From this formulation, *it was a small step to think of information as a kind of bodiless fluid that could flow between different substrates without loss of meaning or form*. Writing nearly four decades after Turing, Hans Moravec proposed that human identity is essentially an informational pattern rather than an embodied enaction. The proposition can be demonstrated, he suggested, by downloading human consciousness into a computer, and he imagined a scenario designed to show that this was in principle possible. The Moravec test, if I may call it that, is the logical successor to the Turing test. Whereas the Turing test was designed to show that machines can perform the thinking previously considered to be an exclusive capacity of the human mind, the Moravec test was designed to show that machines can become the repository of human consciousness—that machines can, for all practical purposes, become human beings. You are the cyborg, and the cyborg is you.» (Hayles, 1999, pp. xi-xii, ênfase nossa)⁵

Sentimos ainda assim que é necessário inventariar neste movimento teórico pelo menos duas correntes distintas, que de alguma maneira equivalem também a diferentes períodos. Entre (aproximadamente) o final dos anos 40 e os 70 (mas não esquecendo que certos conceitos fundamentais podem ser encontrados já na década de 20⁶), assistiu-se ao nascimento e ulterior expansão da teoria da informação, da cibernética e dos primeiros

⁵ Acrescentaríamos um facto algo menosprezado: Claude Shannon fez o seu doutoramento na área da genética, reforçando por isso ainda mais a ligação originária entre teorias da informação (onde incluímos a teoria dos sistemas de Bertalanffy e a cibernética de Wiener) e biologia.

⁶ O *paper* de R. Hartley «Transmission of Information», onde é pela primeira vez proposta uma medida quantitativa de informação, foi publicado no *Bell Systems Technical Journal* em Julho de 1928.

computadores digitais. Num notável paralelo com a ficção científica da época⁷ e mesmo anterior, que de Čapek a Asimov elevou o *robot* ao estatuto de um dos seus ícones centrais, o famoso artigo de Turing consolidou o *cliché* do computador como «cérebro artificial» e ajudou a estabelecer a Inteligência Artificial como um dos programas prioritários de investigação na área da informática e das ciências da computação⁸, que então dava ainda os seus primeiros passos. Hubert Dreyfus relembra o pioneirismo de Turing em *What Computers still Can't Do*:

«In 1950, Turing wrote an influential article, "Computing Machinery and Intelligence", in which he points out that "the present interest in 'thinking machines' has been aroused by a particular kind of machine, usually called an 'electronic computer' or a 'digital computer'." He then takes up the question "Can [such] machines think?"

[...]

Of course, no digital computer immediately volunteered or was drafted for Turing's game. In spite of its speed, accuracy, and universality, the digital computer was still nothing more than a general-symbol manipulating device. The chips, however, were now down on the old Leibnizian bet. The time was ripe to produce the appropriate symbolism and the detailed instructions by means of which the rules of reason could be incorporated in a computer program.» (Dreyfus, 1972-79, pp. 72-73 e 73-74)⁹

⁷ Estes paralelos são ainda um campo pouco explorado quer pelos «*science fiction studies*» quer por uma vertente mais arqueogenealógica da teoria dos *media*. Todo este nosso trabalho propõe-se ser um contributo nesse sentido – e a obra já citada de Katherine Hayles é incontornável pela sua exemplaridade –, mas não podemos obviamente impor a nós próprios igual rigor em temas e períodos que interessam apenas tangencialmente para o tema aqui abordado. Fica a proposta de que estudos posteriores clarifiquem aquilo que por ora não passa de uma intuição algo vaga.

⁸ Abunda na ficção científica da «*Golden Age*» e ainda das décadas seguintes uma enorme incongruência, raramente notada, entre os gigantescos e inacessíveis computadores (como afinal o eram à época) e os pequenos e ubíquos *robots*, como se o *robot* ou andróide não tivesse de possuir uma unidade central de processamento que, para todos os efeitos, é igual a um computador (tem, aliás, de ter uma *performance* à altura, se não mesmo superior, à de um «simples» computador).

⁹ No mesmo livro, algumas páginas à frente, pode encontrar-se uma ligação entre a investigação em Inteligência Artificial e ficção científica, mas concretamente o filme *2001*, de Kubrick, com o famoso HAL: «The director, Stanley Kubrick, consulted the foremost computer specialists so as not to be missed as to what was at least remotely possible. Turing himself had in 1950 affirmed his belief that "at the end of the century the use of words and general educated opinions will have altered so much that one will be able to speak of machines thinking without expecting to be contradicted." And the technical consultant for the

Pouco interessam para a nossa argumentação, pelo menos por agora, as sucessivas rectificações (no sentido de uma maior modéstia) e falhanços por parte dos proponentes da chamada «versão forte» da Inteligência Artificial, justamente o alvo das críticas de Hubert Dreyfus (e do seu irmão Stuart) nesse e noutros textos. Interessa, isso sim, que esse esgotamento do programa – ou a sua substituição por versões menos ambiciosas nos objectivos e nos prazos – foi acompanhada pelo crescendo de uma vertente de investigação afim desta, mas mais preocupada com o modo como o computador poderia ser melhorado enquanto ferramenta (e, portanto, não como um «cérebro» que no limite prescindia dos humanos mas sim como um auxiliar que com eles colabora, contribuindo onde isso se mostre vantajoso). Hesitamos em chamar-lhe mudança de paradigma, mas não restam dúvidas de que – no saldo entre as *shortcomings* da Inteligência Artificial e os seguros triunfos da «Human-Computer Interaction» – teve lugar uma inflexão no sentido de uma simbiose entre homem e máquina que deu novo fôlego às ideias em defesa do «pós-humano».

Digamo-lo de outro modo, com isso recuando a um período remoto. Outrora imaginava-se um dia ser possível elevar o homem de «ser criado» a «criador de seres»; numa etapa intermédia especulou-se sobre a natureza maquínica dos seres vivos para justificar a possibilidade de, cumprindo aquele sonho, se construírem máquinas dotadas de um simulacro de vida; num tempo já próximo do nosso, inverteram-se os termos, explorando-se as analogias entre mecânico e orgânico de tal forma que o último destes termos foi elevado ao estatuto dominante. É incontornável, a esse respeito, um ensaio de Georges Canguilhem, justamente intitulado «Machine et organisme» e do

film, Professor Marvin Minsky, working on an early prototype of HAL in his laboratory at MIT, assured Kubrick that Turing was, if anything, too pessimistic.» (Dreyfus, 1972-79, p. 80)

qual, na impossibilidade de o citarmos mais extensivamente, deixamos um curto mas aliciante excerto:

«[...] la inversión de la relación entre la máquina y el organismo, provocada por una comprensión sistemática de los inventos técnicos como se fuesen extensiones de la conducta humana o de los procesos de la vida, está de cierto modo confirmada por la creencia de que el uso generalizado de las máquinas ha impuesto lentamente la sociedad industrializada contemporánea al hombre. Con Frederick Taylor y los primeros técnicos que hicieron estudios científicos de los movimientos en el trabajo, el cuerpo humano se media como si funcionase como una máquina. [...] A partir de aquí, el examen sistemático de ciertas condiciones fisiológicas, psicotecnológicas, e incluso psicológicas [...] culminó finalmente en una inversión, llamada revolución inevitable por Friedmann, en la que la tecnología adaptaría las máquinas al cuerpo humano.» (Canguilhem, 1952, p. 58, ênfase nossa)

Há muito mais no argumento de Canguilhem, por exemplo no que respeita à transposição, decorrente da anterior, do conceito de finalidade do organismo para a máquina (cf. *idem*, pp. 49-52), ou ainda ao reconhecimento – muito mcluhaniano – de que qualquer ferramenta começa por surgir como extensão dos órgãos humanos (cf. *idem*, pp. 56-57), mas basta-nos reter essa questão fundamental da máquina e do organismo enquanto horizontes para uma criação, por parte do homem, de entidades à sua imagem. Quanto mais não seja porque esses horizontes se replicam – também desde há muito – no campo da ficção. É bem conhecido e largamente citado o livro *À l'image de l'homme*, de Philippe Breton, pelo que também evitaremos analisá-lo à lupa; ainda assim, não seria possível deixar de relembrar o seu argumento fundamental, que o autor enuncia logo nas páginas iniciais:

«O tema das criaturas artificiais construídas pelo homem à sua imagem é abordado por um conjunto de narrativas, que recorrem tanto à linguagem da literatura, da religião e da arte como à linguagem das ciências e das técnicas. [...] As narrativas que evocam a fabricação de criaturas à imagem do homem inscrevem-se assim numa genealogia particular [...]. Elas estendem-se por cerca

de dois mil anos e o *corpus* por elas constituído é formado por cerca de uma dúzia de grandes textos, que põem em cena seres tão distintos como Pigmalião, o *golem*, os autómatos de Jacques de Vaucanson, a criatura do Dr. Frankenstein, os *robots* da ficção científica e o computador.» (Breton, 1995, p. 15)¹⁰

Destes últimos, Breton pára abruptamente no ponto em que mais nos interessaria prosseguir. Antes dos capítulos que procuram fazer a síntese da obra (agrupados no intitulado «Uma Representação do Humano entre a Psicologia e a Política»¹¹), discute as propostas fundadoras de Norbert Wiener e de Alan Turing (*idem*, pp. 111-138), bem como as (por agora modestas) tentativas de tornar concretas essas mesmas propostas através das pesquisas no campo da Inteligência Artificial, em particular a abordagem cognitivista (*idem*, pp. 139-153) – a mais fiel herdeira, via Herbert Simon e outros, das propostas seminais de Turing e von Neumann. Sendo inegável o interesse de analisar a obsessão humana com a criação de entidades artificiais que sejam ora seus «iguais» ora apenas seus análogos (repetindo num contexto secular a relação criador-criação), na obra de Breton ficam por explorar pelo menos duas questões. Por um lado, a possibilidade de fazer do homem a sua própria criatura – já não à sua imagem, mas sim à imagem do que quer que se conceba como sendo a sua superação. Por outro, mesmo concedendo ao autor a prerrogativa de encerrar o seu *corpus* no tema que escolheu como título (e portanto invalidando a crítica anterior), é de lamentar que pouco tenha a dizer da convivência (mesmo quando ficcional, obviamente) do humano com as suas criaturas, sejam elas *golems*, autómatos, *robots* ou «meros» computadores¹².

¹⁰ Um *corpus* que – falha que somos obrigados a considerar de monta – não apresenta uma única novela ou conto de Philip K. Dick, retendo apenas *Blade Runner*, a adaptação cinematográfica de *Do Androids Dream...?*.

¹¹ Na edição portuguesa, pp. 155-186.

¹² Segundo Breton, a produção desse tipo de ficções serve como forma de sublimação de aspirações que se fazem sentir essencialmente em dois aspectos do imaginário: o psicológico, em que a «criatura», no limite, toma o lugar do objecto erótico, como no caso da história de Pigmalião e Galateia ou a «Eva Futura» (cf. Breton, 1995, pp. 31-37, 42-45 e, especialmente,

Ora, estas duas ausências convergem em muito do que se tem escrito e profetizado, no último meio século¹³, dos meandros da «*genre SF*» às lucubrações teóricas que arrogam sustentar-se em fundamentos estritamente científicos. Quando em versões mais «fracas» (e que de alguma forma poderíamos, em consonância com uma oposição que nos tem acompanhado, chamar «extrapolativas»), exploram questões como a da *convivência* entre humanos e as suas criações em novos contextos sociais; quando nas versões «fortes» («especulativas», seguindo o mesmo raciocínio¹⁴), «convivência» deixa de ser a palavra mais adequada: de tão íntima e carnal, a ligação entre humanos e os seus artefactos torna-se uma verdadeira *simbiose*.

O termo «*cyborg*» – que, não muito longe da fronteira temporal que estabelecemos, foi proposto em 1960 por Manfred E. Clynes and Nathan S. Kline¹⁵ – é ainda hoje (e cada vez mais) aquele que melhor sumariza essa nova relação, tanto no sentido forte quanto no fraco. Num terreno de análise inesperadamente distante desse outro em que Clynes e Kline se movimentavam – o da exploração espacial¹⁶ para aqueles, o do feminismo de

169-186), e o político, cumprindo aquela uma função entre o protector e o soberano (cf. *idem*, pp. 158-168). O reverso destas representações «positivas» é, como se adivinha, a linhagem que vai do monstro de *Dr. Frankenstein* a *R.U.R.*, isto é, da criatura que se rebela contra o criador, discutida de modo algo esparso nesta obra de Philippe Breton.

¹³ Para sermos «redondos», tomemos como marco o ponto médio do século XX, reconhecendo o que ele tem de arbitrário.

¹⁴ O raciocínio falha contudo na medida em que os mais ferrenhos adeptos do «pós-humanismo» o profetizam, de modo geral, para um futuro próximo (e não longínquo, como seria de rigor no modo «especulativo»). Neste sentido, poder-se-ia considerar a *simbiose* com o virtual, tal como se tornou quase canónica na corrente *cyberpunk*, como uma concessão ao modo extrapolativo: não que se negue cabalmente a possibilidade de uma *simbiose* puramente «carnal», modula-se esta apenas com um «ainda não...».

¹⁵ Sem que queiramos fazer uma apologia da ficção científica como «profética» (já tivemos aliás oportunidade para desvalorizar esse tipo de leituras), tem contudo de ser reconhecida a sua precedência na concepção – que não na designação – do *cyborg*, questão a que voltaremos. Um exemplo habitualmente referido é a *short story* «No Woman Born», de Catherine L. Moore, publicada em 1944 – e escrita por uma mulher, algo a que não podemos ser indiferentes, como também haverá oportunidade de verificar.

¹⁶ Não seria adequado encetar uma discussão do conceito de *cyborg* sem fazer pelo menos uma referência a esse artigo inaugural destes autores de apelidos quase homófonos. Diziam então: «What are some of the devices necessary for creating self-regulating man-machine systems? This self-regulation must function without the benefit of consciousness in order to cooperate with the body's own autonomous homeostatic controls. For the exogenously extended organizational complex functioning as an integrated homeostatic system

orientação marxista para o caso em que nos vamos deter –, o ensaio de Donna Haraway «A Manifesto for Cyborgs», cuja primeira versão foi publicada em 1985, depressa se tornou e é ainda hoje o texto mais influente no que respeita ao aproveitamento teórico desse termo. Ao reconhecer, por um lado, as profundas alterações na economia produtiva (da força de trabalho aos mercados, passando pelos meios de produção), e por outro a necessidade de responder a essa e outras interpelações sociais – mormente algumas configurações que haviam tomado os movimentos feministas e pós-colonialistas –, Haraway propunha aí que o conceito de «*cyborg*» servisse quer como descritor-chave duma nova realidade em que, de múltiplas formas, humanos e máquinas estão cada vez mais enredados, quer como «alavanca» teórica para superar o dualismo herdado (e anacronicamente persistente) de estruturas económicas, culturais e sociais anteriores. Logo nas páginas iniciais do ensaio a relevância do conceito é justificada, bem como o facto de este ter de ser pensado na confluência entre a factualidade da tecnologia e da ciência contemporâneas e a ficção científica:

«The cyborg is a matter of fiction and lived experience that changes what counts as a women's experience in the late twentieth century. This is a struggle over life and death, but the boundary between science fiction and social reality is an optical illusion.

Contemporary science fiction is full of cyborgs – creatures simultaneously animal and machine, who populate worlds ambiguously natural and crafted. Modern medicine is also full of cyborgs, of couplings between organism and machine, each conceived as coded devices, in an intimacy and with a power that was not generated in the history of sexuality. [...]

By the late twentieth century our time, a mythic time, we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs. The cyborg is our ontology; it gives us our politics. The cyborg is a condensed image of both

unconsciously, we propose the term “Cyborg”. The Cyborg deliberately incorporates exogenous components extending the self-regulatory control function of the organism in order to adapt it to new environments. [...] The purpose of the Cyborg, as well as his own homeostatic systems, is to provide an organizational system in which such robot-like problems are taken care of automatically and unconsciously, leaving man free to explore, to create, to think, and to feel.» (Clynes e Kline, 1960, citado a partir de fonte *online*)

imagination and material reality, the two joined centers structuring any possibility of historical transformation. [...] This essay is an argument for *pleasure* in the confusion of boundaries and for *responsibility* in their construction.» (Haraway, 1985-91, p. 149)

Como a própria ideia de *cyborg*, híbrido entre máquina e organismo, entre fisiológico e tecnológico, o conceito é portanto, nas mãos de Haraway, também ele um híbrido, entre a teoria que apenas contempla a realidade e a *praxis* que se propõe alterá-la segundo um programa político muito preciso. Por mais que esteja ao alcance, no presente, a possibilidade de superar as dualidades de que se serviu o capitalismo clássico e que impunham sub-repticiamente uma invariável hierarquia entre cada um dos termos que a compunham, sendo um dominante e o outro dominado – a alma *vs.* o corpo, o branco *vs.* o não branco, o masculino *vs.* o feminino, etc. –, as respostas ao novo capitalismo, a que Haraway chama a «informática da dominação», não fizeram até então mais do que reviver esse pensamento dual, limitando-se a inverter a relevância dos termos, ou, ainda mais grave, a ignorá-lo em nome de uma fuga para um quase-misticismo fora do tempo¹⁷.

Não nos interessa, naturalmente, explorar esse contexto de crítica e superação de um certo feminismo, mas sim reconhecer o quanto, quer para esse quer para os seus outros objectivos que enunciámos, o conceito de *cyborg* emergiu como o mais apropriado, se não mesmo como inevitável. A própria Donna Haraway detém-se em dois dos contextos em que tal conceito não podia continuar a ser escamoteado, o das tecnologias da comunicação e o das biotecnologias:

¹⁷ É disso exemplo algum feminismo que se refugia no ideal da «mulher-deusa-mãe», como o assinala Zoë Sofoulis em «Cyberquake: Haraway's Manifesto»: «Haraway identified the problem that feminist (and perhaps especially socialist-feminist) theorists [...] urgently needed to update or deal with the contemporary technoscientific realities [...]. Instead of critiquing technology from a feminist position miraculously “outside” the (post)modern world, and nostalgically harking back to a prepatriarchal agricultural “golden age” of maternal fertility goddesses, feminists might admit our complicity with the current world systems – including of course the communications technologies that enabled feminism to become a global movement – and begin taking care and responsibility for the way we design and use technologies.» (Sofoulis, 2002, p. 87)

«The home, workplace, market, public arena, the body itself – all can be dispersed and interfaced in nearly infinite, polymorphous ways, with large consequences for women and others [...] The cyborg is a kind of disassembled and reassembled, post-modern collective and personal self. This is the self feminists must code.

[...]

[...] communication sciences and modern biologies are constructed by a common move – *the translation of the world into a problem of coding*, a search for a common language in which all resistance to instrumental control disappears and all heterogeneity can be submitted to disassembly, reassembly, investment and change.

In communication sciences, the translation of the world into a problem in coding can be illustrated by looking at cybernetic (feedback controlled) systems theories applied to the telephone technology, computer design, weapons development, or data base construction and maintenance. In each case, solution to the key questions rests on a theory of language and control; the key operation is determining the rates, directions, and probabilities of flow of a quantity called information [...]

In modern biologies, the translation of the world into a problem of coding can be illustrated by molecular genetics, ecology, sociobiological evolutionary theory, and immunobiology. The organism has been translated into problems of genetic coding and read-out. [...] In a sense, organisms have ceased to exist as objects of knowledge, giving way to biotic components, i. e., special kinds of information-processing devices.» (*idem*, pp. 163 e 164)

É em passagens como esta que nos é dado a perceber que o *cyborg* de Donna Haraway, por mais que tenha sido cunhado a partir das imagens (sonhos?) de uma ligação física entre humanos e máquinas, se afasta desse primeiro «protótipo» – uma possibilidade entre outras, talvez a metáfora mais apelativa, mas de modo algum o paradigma a reter. São de outro tipo as ligações que se estabelecem, muito mais esquivas à análise porque à beira do imaterial: sustentam-se por um fio intangível, o da informação (a linguagem, o código, o *feedback*, etc., etc.). Sem essa dimensão, acrescentamos, nem sequer haveria algo em comum entre humano e máquina que permitisse tornar

concreta a figura primordial do *cyborg*; com ela, subitamente tudo se revela como potencial *cyborg*¹⁸:

«Our best machines are made of sunshine; they are all light and clean because they are nothing but signals [...]. Cyborgs are ether, quintessence.

The ubiquity and invisibility of cyborgs is precisely why these sunshine-belt machines are so deadly. They are as hard to see politically as materially. They are about consciousness – or its simulation.» (*idem*, p. 153)

Na secção que encerra o ensaio, Haraway assinala a dívida de gratidão relativamente a um conjunto de escritores de ficção científica:

«I want to conclude with a myth about identity and boundaries which might inform the late twentieth-century political imaginations. I am indebted in this story to writers like Joanna Russ, Samuel Delany, John Varley, James Tiptree, Jr., Octavia Butler, Monique Wittig, and Vonda McIntyre. These are our storytellers exploring what it means to be embodied in high-tech worlds. They are theorists for cyborgs.» (*idem*, p. 174)

Os escritores referidos são, por um motivo ou outro, nomes esperados – se não mesmo inevitáveis – em semelhante lista de agradecimentos. Sem preocupações de exaustividade, Joanna Russ foi a autora, no início da década de 70, de *The Female Man*, novela de ficção científica feminista que procura – em parte devido à opção por esse género – superar *clichés* de feminilidade característicos de alguma literatura, nomeadamente a que se enquadra na *fantasy* (que Russ também escreveu). As outras autoras contestaram também os mesmos lugares-comuns (ainda que Monique Wittig não possa ser considerada autora de SF), e, de entre elas, a mais notável para o conceito de *cyborg* é aquela que se oculta num nome masculino, James Tiptree, Jr. (Alice

¹⁸ Até mesmo a «*homework economy*», conceito que retoma de Richard Gordon (cf. Haraway, 1985-91, pp. 166-169), pode ser tomada como uma das manifestações do *cyborg*, na medida em que consolida uma ligação (entre trabalhador-local de trabalho), reforça-a a ponto de não ser «desligável» (quando começa e quando termina o horário de trabalho?), e é possibilitada pelas tecnologias da informação.

Sheldon), em particular devido à *short story* «The Girl who was Plugged in». Samuel Delany é uma referência igualmente evidente, não só pelas temáticas que abordou nalgumas das suas novelas (com *Dhalgren* e *Babel-17* à cabeça), mas também por ser um académico, o «padrinho espiritual» da recém-falecida Octavia Butler, e, *last but not least*, duplamente «Outro» pela definição hegemónica da subjectividade ocidental. Finalmente, John Varley, o único que pode enquadrar-se nessa definição (homem, branco e heterossexual) mas que a relativiza nalguns dos seus títulos¹⁹.

Para além destes nomes que Haraway menciona, seria necessário evocar ainda outros que, não estando nessa lista de agradecimentos²⁰, aí poderiam ter sido incluídos. Robert Heinlein não seria bem-vindo por causa do seu posicionamento ideológico, apesar de o conto «Waldo» ser repetidamente citado como antecipatório da telepresença (ou acção à distância permitida por meios tecnológicos); menos de meia década mais tarde, em 1944, surgiu «No Woman Born», de Catherine L. Moore, sobre uma bailarina que sofre um acidente mas que recupera as suas capacidades ao ser «acoplada» a um corpo metálico; de Cordwainer Smith deve ser lembrada a *short story* «Scanners Live in Vain», sobre uma espécie de simbiose (tecnológica mas também biológica) entre pilotos, artificialmente diminuídos nas suas capacidades físicas, e as suas naves espaciais; e ainda antes do *cyberpunk* mas renunciando-o, *The Shockwave Rider*, de John Brunner, é a novela onde foi cunhado o termo «worm», que a cultura informática reteve por ser uma espécie de vírus informático. Não há, estranhamente, um único título de William Gibson nem

¹⁹ No caso de alguns destes nomes, Haraway não se fica pela respectiva enumeração como agradecimento, seguindo-se, particularmente no caso das escritoras (estas e outras), uma descrição de alguns títulos ilustrativos da sua tese de que, numa clara referência ao acrónimo militar C3I, «Feminist cyborg stories have the task of recoding communication and intelligence to subvert command and control.» (*idem*, p. 175): *The Ship who Sang*, de Anne McCaffrey; *The Adventures of Alyx* e *The Female Man*, de Joanna Russ; *Tales of Nevèrÿon*, de Samuel Delany; *Wild Seed* e outros, de Octavia Butler; *Superluminal*, de Vonda McIntyre.

²⁰ Que não se veja nesta chamada de atenção qualquer crítica, nem mesmo velada, a Donna Haraway. Todos os autores que menciona são seus contemporâneos, possivelmente também com todos estabeleceu algum tipo de relação profissional ou pessoal, e é nessa qualidade que aí figuram.

de outro dos nomes-chave da corrente *cyberpunk*²¹ (John Varley só muito tangencialmente pode ser-lhes aparentado), o que, se pode ser explicável por alguma estereotipização dos papéis masculino e feminino (e talvez mesmo refrescante, tendo em conta o número de vezes que a mesma passagem de *Neuromancer* já foi repetida), não deixa de constituir uma insólita lacuna²². Surge contudo – e para aí nos voltamos – uma rápida menção a *Blade Runner*. Citemo-la no seu contexto:

«High-tech culture challenges these dualisms in intriguing ways. It is not clear who makes and who is made in the relation between human and machine. [...] Insofar as we know ourselves in both formal discourse (e. g., biology) and in daily practice (e. g., the homework economy in the integrated circuit), we find ourselves to be cyborgs, hybrids, mosaics, chimeras. Biological organisms have become biotic systems, communication devices like others. There is no fundamental, ontological separation in our formal knowledge of machine and organism, of technical and organic. The replicant Rachel in the Ridley Scott film *Blade Runner* stands as the image of a cyborg culture's fear, love, and confusion.» (*idem*, p. 177)

²¹ Relembremos que a versão definitiva é de 1991, e nesta surgem referências a *Dawn*, de Octavia Butler, publicado em 1987, pelo que a ausência de *Neuromancer* não pode atribuir-se exclusivamente à data da sua publicação.

²² No já mencionado artigo de Zoë Sofoulis, esta não só menciona William Gibson como permite que indirectamente se esclareça essa ausência no «Cyborg Manifesto». O excerto é longo, mas merece ser citado com um mínimo de elipses: «Adding to the impact of the Cyborg Manifesto was the growing popularity of what became known as “cyberpunk” science fiction. In the year before the Manifesto's publication, William Gibson scooped up all the major awards with his cyberpunk novel *Neuromancer* [...], which explored various states of cyborg being, celebrated the obsessive hacker mentality [...], and offered a definitive literary description of the virtual landscape he named “cyberspace” [...]. Some readers enthusiastically liked and even confused Gibson's “five minutes into the future” cyberpunk visions with Haraway's technomyth of the cyborg. Just as Gibson was a little disconcerted by the leather-clad, technologically identified real-life cyberpunks who wanted him to sign their battered copies of *Neuromancer* [...], so was Haraway “galled” to encounter the technologically determinist ways her work had been interpreted by hardcore cyberpunks [...]. Gibson's awards had just been announced and the enthusiasm for *Neuromancer* was accompanied by a palpable sense of relief amongst the (80-90 percent male) academic SF fraternity, that finally a man had come up with an outstanding new novel, breaking the women writers' dominance of the awards since the mid-70s. [...] It became common to discuss Gibson's cyberpunk in relation to Haraway's Manifesto without mentioning the references in both texts to the previous decade of feminist science fiction cyborg figures, cyberspaces, and stories by people like Joanna Russ, Octavia Butler [etc. ...], authors by whom Gibson had been influenced and from whom he borrowed.» (Sofoulis, 2002, pp. 97-98, ênfases nossas)

Por mais que se consinta que a personagem de Rachel – tanto no filme quanto na novela que lhe serviu de inspiração – ilustra bem o estado de «fear, love, and confusion» de que qualquer sujeito comunga quando parte dessa «cyborg culture», há algo de inusitado na escolha. Como vimos no capítulo anterior, é bem verdade que para quase todas as personagens da novela o leitor se vê confrontado com uma indecisão quanto ao seu estatuto de andróide ou humano; no filme, ainda que tal indecisão se concentre nas personagens centrais de Deckard (o humano que pode afinal ser um «replicante», ou que age como tal) e de Rachel (o replicante que se confunde com um humano)²³, não se pode afirmar que a intenção de Dick tenha sido assim tão defraudada.

Acontece contudo que na obra de Dick, ainda que devam ser assinaladas as exceções, não abundam os *cyborgs* no sentido «forte», isto é, produtos da acoplagem física entre humano e máquina. Vêm-nos à memória obviamente Hoppy Harrington, de *Dr. Bloodmoney*, ou Tibor McMasters, de *Dies Irae* – que não é mais do que uma versão redimida de Hoppy²⁴, i. e., o seu negativo –, e ainda, recuando ao «período formativo», o professor Thomas de «Mr. Spaceship». Nunca são contudo esses os títulos a que se alude quando se aponta Philip K. Dick como precursor dos *cyberpunks* ou, ainda de modo mais lato, da própria ideia de «*cyborg*» tal como desde então tem sido entendida. *Ubik* é um caso menos controverso, nele convergindo as abundantes referências e análises críticas com a presença de algo a que podemos chamar *cyborg* – o estado tecnologicamente assistido da *half-life*, possível apenas recorrendo à ligação a um *coldpac* –, mas *Do Androids Dream of Electric Sheep?* continua, apesar dessas outras ilustrações possíveis, a ser o título dilecto quando se pretende uma ilustração que seja facilmente identificável por todos, da *fandom* aos que só de quando em quando, em especial pela via

²³ Já para não mencionar a supressão de qualquer referência aos animais e ao mercerismo.

²⁴ *Dies Irae* tem, de resto, outros pontos de contacto com *Dr. Bloodmoney*, podendo a esse respeito ser vista como uma espécie de duplo ao espelho.

cinematográfica, tomam contacto com o universo da ficção científica. Por que não, em vez de Dick, as autoras feministas que Haraway reconhece como fonte de inspiração, ou mesmo outros que fazem parte dessa sua lista? São, é certo, menos conhecidos, mas quase todos foram contemplados com Hugos e Nebulas, ou pelo menos nomeados para estes prémios maiores do género. Saindo do universo feminista e/ou da *soft SF*, poderiam igualmente servir de modelo *Man Plus*, de Frederik Pohl, também nomeado para um Hugo respeitante às obras publicadas em 1977, o conto «The Bicentennial Man», de Isaac Asimov, ou, saindo da ligação homem-máquina para a simbiose de tipo exclusivamente biológico, *More than Human*, de Theodore Sturgeon. Todos títulos que são aqui e ali invocados, mas que não desfrutam da quase onnipresença de Philip K. Dick.

Esta precisa então de ser desconstruída, se queremos apurar as causas para semelhante consenso em torno de um só autor. Façamo-lo tornando explícitos os diferentes contextos em que pode ser admitido o termo «*cyborg*» e procurando, para cada um destes, encontrar pelo menos um título (das *short stories* às novelas) de K. Dick que se lhe ajuste. Uma possível lista é a que surge representada na seguinte tabela:

O que se entende por cyborg?	Ilustrações na ficção de Philip K. Dick
O <i>cyborg</i> como ligação simbiótica permanente (ou tendencialmente permanente) entre humano e maquinismo	Hoppy Harrington (<i>Dr. Bloodmoney</i>) e Tibor McMasters (<i>Dies Irae</i>), Agneta Rautavaara («Rautavaara's Case»)
O <i>cyborg</i> como conexão funcional temporária entre humano e maquinismo	Keith Pellig (<i>Solar Lottery</i>), o Manfred Steiner do futuro (<i>Martian Time-Slip</i>)
O <i>cyborg</i> como conexão (presumivelmente mas não necessariamente temporária) entre humano e interface maquínica como ponto de entrada para um espaço artificial (ciberespaço)	Todas as personagens de <i>A Maze of Death</i> , os <i>coldpackers</i> de <i>Ubik</i> , os utilizadores da <i>empathy box</i> ou do <i>mood organ</i> em <i>Do Androids Dream of Electric Sheep?</i> os consumidores de Can-D em <i>The Three Stigmata of Palmer Eldritch</i>
O <i>cyborg</i> como humano ou andróide dependente da conexão a um ambiente sociotécnico predominantemente maquínico	Todas as personagens de <i>Do Androids Dream of Electric Sheep?</i> (incluindo os andróides), os habitantes da superfície de <i>The Penultimate Truth</i> , todas as personagens de <i>Vulcan's Hammer</i> , Garson Poole («The Electric Ant») [e ainda diversos contos e novelas, ainda que tal sirva apenas de <i>background</i> à narrativa]

Mesmo tendo em conta que o quadro não dá conta de todos casos em que, com alguma flexibilidade, se poderia estender o conceito de «*cyborg*» – que dizer, por exemplo, dos diferentes tipos de mutantes que povoaram durante algum tempo as novelas e contos de Dick, dos andróides que se comportam como humanos, das armas que procuram um alvo humano a partir do seu padrão de ondas cerebrais ou das situações em que são as drogas (e não um qualquer *gadget* técnico) aquilo que permite aceder a uma outra realidade? –, ainda assim surgem aqui as ilustrações mais frequentes, aquelas que arriscaríamos assumir como as mais relevantes.

A imagem que resulta deste quadro – que, repetimos, não pretende ser exaustivo – é suficientemente reveladora. São inúmeros os títulos onde está

presente a concepção mais «fraca» (mas ao mesmo tempo mais lata, porque mais *metafórica*) de *cyborg*, aquela que mais se aproxima da de Donna Haraway. São também relevantes, ainda que apenas ocasionais, as ocorrências que se aproximam do modo como os *cyberpunks* se apropriaram do conceito, isto é, deslocando-o para uma realidade puramente virtual. Em minoria, as interpretações mais aparentadas da *hard SF*: o *cyborg* como ligação (temporária ou permanente, mas em qualquer dos casos física) entre homem e máquina.

É este o momento ideal para retomar o modo como Philip K. Dick reconfigurou, algo idiossincraticamente, a ideia de «humanidade», e sobre a qual nos detivemos no capítulo anterior. Aspecto importante – mas que até agora deixámos por mencionar – da sua concepção é o facto de conseguir conciliar duas perspectivas aparentemente contraditórias: ou o homem é definido por uma descontinuidade radical relativamente a todos os outros seres ou é-o apenas por uma diferença de grau²⁵.

Contextualizemos antes de mais a afirmação. Quando Aristóteles propõe a existência de três tipos de almas, relacionadas entre si de forma cumulativa (a alma vegetativa ou nutritiva para a totalidade dos seres vivos, a alma sensitiva para os animais, a alma intelectiva apenas para o homem), está também, de certa forma, a tentar conciliar as vozes que defendem a descontinuidade do humano com as que acreditam na sua continuidade com todo o mundo vivo²⁶. Semelhante conciliação tornou-se com o decorrer dos tempos quase impossível, e nunca é de mais lembrar o quanto o dualismo

²⁵ Discutimos com algum detalhe, ainda que num estágio preliminar da nossa investigação, essa tensão entre continuidade e descontinuidade no artigo «O terceiro incluído: A subjectividade do andróide na ficção de Philip K. Dick» (Rosa, 2004). Retomamos aqui parcialmente, e com ligeiras adaptações, a argumentação então apresentada.

²⁶ É de admitir que a possibilidade dessa conciliação nos diz mais sobre a flexibilidade da língua grega do que sobre a genialidade de Aristóteles. Como nos esclarece o *Dicionário Grego-Português e Português-Grego* de Isidro Pereira, *psyché* possui todos os seguintes significados, do «sopro de vida» aplicável a tudo o que é vivo ao «entendimento» exclusivo do humano, passando pelo «apetite» comum pelo menos ao reino animal: «sopro de vida // alma // vida // ser vivo, pessoa // coisa amada // alma humana // entendimento, conhecimento, prudência // sentimento, coração, valor, carácter // desejo, inclinação, gosto, appetite». (Pereira, 1990, p. 638)

cartesiano (ou a necessidade de a ele contrapor uma visão monista) foi influente na emergência de um novo problema filosófico, o chamado «*mind-body problem*», onde se extremaram as duas posições. Com a ascensão das teorias a que podemos dar o nome genérico de «paradigma informacional» – a teoria da informação propriamente dita, a cibernética, a teoria dos sistemas, as ciências da computação e a investigação em inteligência artificial –, seria de esperar que a tendência monista que a biologia herdou de Darwin (a espécie humana como um feliz acidente, a mente como efeito emergente duma complexidade orgânica) se visse reforçada. Em vez disso, uma paradoxal inversão das perspectivas, resultado daquilo a que nos aventuramos a chamar o «cavalo de Tróia» das tecnologias da informação²⁷: se a inteligência (ou a consciência ou a alma, para usar termos um pouco mais arcaicos) pode ser definida como a capacidade de processar informação, e se *a informação circula por toda a parte*, inclusive entre simples artefactos técnicos como o termóstato (para citar a inevitável e hiperbólica ilustração da cibernética), então – defendem – talvez haja afinal uma descontinuidade, mas não a que tradicionalmente se estabelece entre o ser humano e qualquer outro termo a que se queira recorrer como seu contrário. A nova descontinuidade demarca, *seja no homem ou na máquina*, o órgão ou submecanismo responsável pelo processamento da informação (poderíamos chamar-lhe, ainda segundo a terminologia cibernética, a central de «comando») e tudo o que é meramente físico, isto é, o que processa matéria ou energia. A manter-se, a par deste «abismo» ontológico a separar as entidades que processam informação das que não o fazem, uma diferença de grau, esta reside agora apenas na maior ou

²⁷ É relativamente fácil encontrar demonstrações de que há uma linha de pensamento que conduz do cartesianismo ao teste de Turing e a propostas ainda mais radicais como a do *download* da consciência de Hans Moravec, todas elas explícita ou encobertamente dualistas. Em parte por poder ser encontrada na mesma colectânea onde está o artigo de Zoë Sofoulis que citámos acima, mas também porque o autor é um «dickiano», não podemos deixar de recomendar, sobre essa questão, o artigo «Synthetic Meditations: Cogito in the Matrix», de Erik Davis (Davis, 2002), a quem aliás voltaremos a propósito de outro contexto e de outro artigo.

menor complexidade dos sistemas de processamento da informação, o que autoriza, pelo menos enquanto especulação (pseudo-)científica, a aspiração a construir um dia artefactos que, *pelo seu elevado grau de complexidade*, possuam uma «inteligência» comparável à do ser humano.

Faz todo o sentido que repitamos a este propósito a argumentação de Katherine Hayles que citámos acima – nomeadamente o excerto onde se diz que «at the inaugural moment of the computer age, the erasure of embodiment is performed so that “intelligence” becomes a property of the formal manipulation of symbols» (Hayles, 1999, p. xi) –, pois é a esse contexto científico (e também teórico e social) que Philip K. Dick tenta responder. Fá-lo de um modo que definiremos (evitando fazer cair sobre a sua proposta o estigma de um juízo valorativo) como bivalente. Numa primeira perspectiva, Dick comunga de uma abordagem «clássica», se não mesmo conservadora. Há para ele de facto uma fronteira a traçar, e a um dos lados da divisória devemos chamar humanidade; contudo, ao arrepio dos «turingianos», ainda que profundamente «mergulhado» nessa corrente, a fronteira, que deixara de ser traçável por uma qualquer forma de determinismo biológico, também não o é, como aqueles defendem, por algo incorpóreo como a «informação» ou a «inteligência». Acontece, como vimos no capítulo anterior, que em Dick – e isso conduz-nos progressivamente à negação desse conservadorismo – a fronteira é traçada *in actu*: não possui uma existência anterior nem transcendente ao ser que age; define-o como humano *no momento em que age como humano* e apenas enquanto age como humano. Por isso Katherine Hayles pôde, em *How we became Posthuman*, assumir o «trabalho de fronteira» como crucial em Philip K. Dick (particularmente, mas não exclusivamente, nas novelas escritas em meados dos anos 60) e comparar esta concepção que emana das suas novelas com os «pais» da segunda vaga da teoria dos sistemas, Humberto Maturana e Francisco Varela:

«Without using autopoietic terminology (indeed, there is no evidence that he knew of it), Dick explored the political dimension of android-human interactions in terms consistent with Maturana's analysis. [...] The struggle to achieve autopoietic status can be understood as a boundary dispute in which one tries to claim the privileged "outside" position of an entity that defines its own goals while forcing one's opponent to take the "inside" position of an allopoietic component incorporated into a larger system. Working along apparently independent lines of thought, Dick understood that how boundaries are constituted would be a central issue in deciding what counts as living in the late twentieth century.» (Hayles, 1999, p. 161)

Ainda que não concordemos por inteiro com a abordagem quase agonística de Hayles – o estatuto de humano ou de entidade autopoiética não tem necessariamente de ser conseguido à custa da submissão do outro como alopoiético –, o problema da definição da fronteira, da «*chromium fence*», possui em Dick um estatuto de enorme relevância. Por ser tão instável, essa fronteira é flutuante, como o demonstra a tão citada (e por vezes tão mal entendida) figura da «*dark-haired girl*», tão capaz de actos altruístas e repletos de empatia quanto, imediatamente a seguir, de assemelhar-se à «*bitch*»²⁸, o equivalente do «andróide esquizóide».

Voltando à questão da humanidade como acto, bastaria lembrar que não há nada de tão corpóreo quanto um acto para dar como absolutamente provada a distância entre Dick e o dualismo pós-humano de autores como Hans Moravec. Aproxima-se deles, contudo, na medida em que, ao fazer da «humanidade» algo de flutuante, tem de admitir que tal atributo pertence (ou deixa de pertencer) tanto aos humanos biologicamente definidos como tal quanto a qualquer outra entidade. No limite, aquilo a que Hayles chama o «problema da fronteira» está a tal ponto disseminado pelo «ambiente» (outro termo cibernético!) que até mesmo a destriça entre este e o humano se torna

²⁸ O termo é ocasionalmente usado a propósito das personagens femininas em que Dick descarrega alguma misoginia. Cf., apenas como exemplo, Mota, 1995, p. 83.

problemática²⁹. Quanto a isto, e talvez *malgré lui-même*, Dick não poderia ser menos conservador. É como se, por intermédio dos actos – humanos ou «esquizóides» – o mundo adquirisse algo desta humanidade ou ausência dela; reciprocamente, também o sujeito pode assimilar atributos daquilo que o rodeia. O mundo técnico, para pegar no exemplo mais relevante, é até certo ponto um mundo humanizado³⁰ – é essencialmente por isso, aliás, que aos andróides de Dick se concede que possam agir como humanos³¹. Simultaneamente, mas no sentido inverso, os seres humanos adquirem as características do ambiente que habitam, o que pode constituir uma ameaça à sua potencial humanidade. Essa é uma lição a reter de *Martian Time-Slip*, onde as mais diversas personagens (Arnie Kott, Otto Zitte, a mulher e o pai de Jack Bohlen perderam ou estão à beira de perdê-la, já para não mencionar o suicídio de Norbert Steiner). Em contrapartida, Jack, Manfred e os indígenas de Marte ocupam, por esta ordem, a outra metade do *continuum*: Jack receia tornar-se um andróide, Manfred será um dia um *cyborg* mas só o ambiente (se devier tão hostil quanto os seus prenúncios) pode ameaçar a sua humanidade, os *bleekmen* estão perfeitamente integrados no seu mundo e nem mesmo os actos desumanos – de indiferença, por exemplo – de que são vítimas alteram a sua forma de agir.

²⁹ A ilustração mais conveniente é a que inspira o nome desse capítulo do livro de Hayles («Turning Reality Inside Out»): a cena de *The Simulacra* em que Richard Kongrosian se imagina virado do avesso, ao mesmo tempo que absorve toda a realidade no seu interior (entretanto tornado exterior), que já citámos noutra ocasião (cf. o final do capítulo «Mirrorshades»).

³⁰ Uma distinção que se tornou um lugar-comum é a que se limita a opor o «mundo natural» do «mundo humanizado», procurando com esta última expressão referir-se àquilo que na verdade é o «mundo técnico» (por mais que o agente dessa técnica seja de facto o Homem). Não é esta, como bem se vê, a distinção que propomos.

³¹ Ainda que tenhamos profundas dúvidas de que os mais notórios críticos da inteligência artificial, Hubert e Stuart Dreyfus, concordassem alguma vez com afirmações semelhantes (mas em momento nenhum devemos esquecer-nos de que estamos a analisar um *autor de ficção*, não um defensor da inteligência artificial como possibilidade real), é de notar que também eles recorrem ao conceito de «mundo» (numa vertente heideggeriana, como não poderia deixar de ser), que, afirmam (cf., por exemplo, Dreyfus e Dreyfus, 1988), é algo de que um computador está por inerência desprovido, não podendo portanto ser considerado como inteligente nem mesmo nesse sentido.

Ora, esta dupla deslocalização dos atributos «humano» e «maquínico» – que, repetimos, não os põe em causa – pressupõe algo de muito semelhante ao que Donna Haraway apresenta com o seu conceito de *cyborg*, algo que Zoë Sofoulis resume da seguinte forma:

«Haraway situates the cyborg within the context of postmodern technoscience, especially biology, in which comforting modernist dualisms [...] – such as organism versus machine, reality versus representation, self versus other, subject versus object, culture versus nature – are broken down.

[...]

The “objects” of technoscience now appear more and more *as leaky and unstable boundaries* formed in the interaction of material and semiotic effects. Viruses, auto-immune responses (interpreted as problems of the self misrecognizing itself as “other”), and biomedical practices like organ transplant surgery, transgenic engineering (where bits of the DNA “code” of one organism may be spliced into that of other quite different organisms) generate *models of selves in constant intimate interchange with others, living organisms whose every cell bears the mark of the technoscientific intervention.*» (Sofoulis, 2002, pp. 87 e 89, ênfases nossas)

Poder-se-á apontar a K. Dick que não ousou ir tão longe – isto é, que não explorou à mais remota consequência as implicações dessa «deslocalização» –, mas essa seria uma crítica que falha o alvo, pois, como procurámos demonstrar, a possibilidade de uma leitura *à la* Haraway encontra-se na sua obra. Um pouco mais pertinente será acusar Dick de uma excessiva abrangência, algo que o quadro que apresentámos acima comprova parcialmente. Haraway – que talvez nem sequer tivesse lido Dick quando escreveu o seu manifesto, mas isso pouco importa³² – construiu toda uma teoria em torno do que chamámos a «versão fraca» do *cyborg*. Outros, como os *cyberpunks*, fizeram uma leitura distinta, retendo como ideia mais pregnante (e que aliás quase se confunde com todo esse subgénero) a interface com uma realidade artificialmente produzida, e que não têm existência fora duma

³² Leu pelo menos, como referimos, outros autores de SF que se aproximam de K. Dick (quando não se serviram dele como modelo) e conhecia o filme *Blade Runner*.

matriz digital de dados. Outros ainda, se bem que quase silenciados pela enxurrada que foi o movimento *cyberpunk*, aprofundaram modos menos virtuais (e num certo sentido mais tradicionais) de ligação homem-máquina – ou, com o crescendo em importância das bioengenharias e da engenharia genética, de tipos ainda mais inusitados de ligação³³.

A diversidade de interpretações (e reinterpretações) destas novíssimas possibilidades técnicas (ou tão-só o sonho de que algum dia poderão concretizar-se) – no campo da ficção, no das artes plásticas e performativas, e igualmente no científico e no especulativo³⁴ – é tal que não podemos deixar de interrogar-nos por que razão são tão constantes as dívidas de gratidão a Philip K. Dick ou, indirectamente, ao filme *Blade Runner*. A resposta que damos é a que daria qualquer outro «advogado do diabo», ou, se se preferir, a que daria um «bloomiano». Se os grandes autores são aqueles que se definem, entre outras características, pelo facto de repetidamente inspirarem *misreadings* – talvez porque já a sua obra foi, de certa forma, uma «*strong misreading*» de autores que o influenciaram –, K. Dick encontra-se (e não só no interior do campo que define o género que abraçou) entre aqueles que satisfazem esse critério. Por mais que se concorde com Hayles ou com Jill Galvan, ou ainda com Scott Durham, na defesa de que é na obra de Dick que se encontra uma das primeiras proposições consistentes da entrada no pós-humanismo (e consequente morte do sujeito moderno)³⁵, isso revela-se

³³ *Blood Music*, de Greg Bear (particularmente a versão longa, publicada em 1984), é dentro dessa tendência a novela que ganhou maior notoriedade. Para uma discussão abrangente, cf. *Netwares: Experiments in Postvital Living*, de Richard Doyle (Doyle, 2003).

³⁴ Eis outra prova da cada vez maior hibridação entre campos outrora desejavelmente autónomos. Da pertinência em encontrar nessa hibridação provas de que vivemos na assim chamada «cibercultura» é algo que tenho vindo a interrogar-me nalguns artigos e comunicações (Rosa, 2001, 2003a e 2006)

³⁵ De Jill Galvan, que já foi amplamente citada, podemos ainda acrescentar esta passagem onde o final de *Do Androids Dream...?* é assim interpretado: «[...] in the novel's last pages, Rick verbally renounces the ideology of a living community restricted to humans and humans alone. [...] As Rick at last conceives it, technology always *already* impinges on the human subject, always *already* cooriginates with him. It is up to the individual, merely, to acknowledge that fact: to relinquish a self that has outgrown traditional human bounds – to be subsumed, in other words, into the posthuman collective.» (Galvan, 1997, pp. 427-428)

insuficiente assim que, ao olharmos para a história da ficção científica, encontramos outros autores que (isoladamente ou tomados no seu conjunto) poderiam ter sido nomeados para esse pódio – autores que de resto fomos mencionando ao longo da nossa argumentação. Revela-se também uma afirmação demasiado vaga se se pretende, para além de anunciar a entrada nesse pós-humanismo, conferir-lhe substancialidade: é (ou deverá ele ser), invocando parte da tetralogia de SF dum autor que também herdeiro espiritual de Dick, Rudy Rucker, da ordem do *software*, do *wetware* ou do *realware*? Ou tão-só, como propunham originariamente Manfred Clynes e Nathan Kline, do *hardware*?

Querer apenas responder a essa questão é contudo incorrer numa espécie de mesquinhez interpretativa, olhar para um ramo da árvore e não para a configuração da floresta. O carácter multifacetado das especulações de K. Dick sobre a natureza da humanidade e sobre o que pode permanecer apesar da mudança foi, tanto quanto a(s) resposta(s) que encontra, aquilo que lhe conferiu esse estatuto de autor amplamente citado e, mau grado o momento tardio do reconhecimento, aclamado. Em Dick – de poucos escritores se poderá dizer o mesmo – os diferentes avatares do *cyborg* são mais do que um interessante artifício narrativo; são um ponto de partida para a reflexão. Nisso – muito mais do que em qualquer instância concreta da sua obra – reside o consenso que se gerou em seu torno como arauto (sem o saber) do pós-humanismo.

Pattern Recognition

«God was standing over him as he lay on the grass by the waters and the weeping willows. He lay wide-eyed and as weak as a baby just born. God was poking him in the ribs with the end of an iron cane. God was a tall man of middle age. He had a long black forked beard, and He was wearing the Sunday best of an English gentleman of the 53rd year of Queen Victoria's reign.

"You're late", God said. "Long past due for the payment of your debt, you know."

"What debt?" [...]

"You owe for the flesh", replied God, poking him again with the cane. "Not to mention the spirit. You owe for the flesh and the spirit, which are one and the same thing."

[...]

Darkness fell. God began to dissolve into the darkness. It was then that Burton saw that God resembled himself. [...]

"You look like the Devil", Burton said, but God had become just another shadow in the darkness.»

Philip José Farmer, *To your Scattered Bodies go*¹

POR MAIS QUE SE EVITE, há ocasiões em que é impossível não invocar a biografia de um autor como elemento influenciador daquilo que escreveu. Assim ocorre com a temática que extravasa toda a fase final da produção de Philip K. Dick. Com o final da década de 60 (que, com alguma complacência, podemos estender ao início do decénio seguinte), encerra-se um curto período

¹ Farmer, 1971, pp. 11-12.

na história ocidental, o da ascensão da chamada «contracultura», mas também – seja ou não por mera coincidência – o período mais produtivo de Dick. Peter Fitting, em «Reality as an Ideological Construct: A Reading of Five Novels by Philip K. Dick», defende esta última hipótese, isto é, de que há uma relação entre uma nova realidade social e o acrescido pessimismo na sua escrita (e, por que não dizê-lo, também o facto de esta se ter tornado mais esparsa):

«This [*A Scanner Darkly*] is Dick's bleakest novel: there is no solution at the end, no appeal to either the metaphysical or the practical. The humor and extravagance of his great novels lie behind him. He seems trapped in the dilemma posed by his instinctive rejection of US society on the one hand, and the failure, on the other, of the counter-culture which had seemed, a few years earlier, like the dawning of a new era.» (Fitting, 1983, p. 230)²

Essa razão não é todavia suficiente. O final dos anos 60 é também o período em que se torna mais dependente do consumo de anfetaminas, em que alguns amigos chegados morrem ou se suicidam – o editor Anthony Boucher, Maren Hackett e, figura que se tornará imensamente relevante, o bispo James Pike –, em que se separa de Nancy Hackett (filha de Maren), em que surgem problemas com as autoridades fiscais, em que a inspiração parece começar a falhar. Já longe dos anos em que as anfetaminas o ajudaram a escrever novelas em sucessão quase imparável, em 1968 completara apenas *Galactic Pot-Healer* e *A Maze of Death*, em 1969 o pouco inspirado *Our Friends from Frolix-8*, em 1970 uma primeira versão de *Flow my Tears, the Policeman said*, e em 1971 somente um conto que permaneceria inédito em vida, «Cadbury, the Beaver who Lacked». Já em 1972, o pedido para discursar como convidado de honra numa convenção de ficção científica em Vancouver, no

² A argumentação de Fitting é em parte uma réplica a Darko Suvin, que havia, no artigo «P. K. Dick's Opus: Artifice as Refuge and World View» (Suvin, 1975b), enaltecido as novelas que Dick escreveu nos anos 60 deixando implícito que antecederiam uma fase de declínio. Em artigo posterior, «Goodbye and Hello: Differentiating Within the Later P. K. Dick» (Suvin, 2002), o próprio Suvin modificaria em parte a sua posição.

Canadá, motivou-o a escrever o ensaio «The Android and the Human», mas a atenção que recebeu – e que o levou a querer permanecer aí por tempo indefinido – não foi suficiente para evitar uma tentativa de suicídio³.

Como aspecto positivo desse acto, Dick ingressou numa clínica de desintoxicação e o curto período de três semanas durante as quais aí residiu foi suficiente para abandonar as anfetaminas – mas a experiência foi intensa (ou traumatizante) o suficiente para o retrato negro que fez do «New Path» em *A Scanner Darkly*. Do que vem depois, os factos são necessários, mas manifestamente insuficientes para satisfazerem qualquer tentativa de explicação. Aproximadamente a 20 de Fevereiro de 1974, e durante um período que se estenderá ao longo do mês seguinte, Philip K. Dick experienciou repetidas alucinações, entre as quais se incluía a visão de um feixe de luz rosa, de um peixe (símbolo dos cristãos primitivos) de reflexos dourados, de uma sequência de quadros abstractos, a audição de palavras numa língua desconhecida que Dick declararia mais tarde tratar-se do grego *koiné* do início da era cristã, e a mensagem de que o seu filho mais novo, Christopher, sofreria de uma hérnia inguinal. De entre este conjunto de alucinações que o acometeu, a última é talvez a mais intrigante, pois nenhum médico havia detectado o problema mas este diagnóstico viria a confirmar-se.

Não podemos, obviamente, tomar tudo o que K. Dick descreveu como correspondendo à pura verdade. Ele foi, aliás, o primeiro a questionar o que lhe ocorreu, que poderia, muito racionalmente, ser atribuível à década de abuso de anfetaminas. Nem dois anos tinham passado da cura de desintoxicação, e semanas antes do início das visões havia extraído um dente do siso, tendo-lhe sido receitados analgésicos fortes (incluindo pentotal de sódio, mais conhecido como «soro da verdade»), cuja acção poderia ter sido

³ Queremos, como se compreende, ser breves neste desvio biográfico, pelo que, para mais pormenores, remetemos para as suas biografias, de que a mais detalhada é a de Lawrence Sutin (Sutin, 1989).

potenciada pela autoprescrição de vitaminas, provavelmente tomadas em dose excessiva.

Nada há de mais pessoal e intransmissível do que a experiência, e dela seria escusado falar caso se tivesse mantido privada. Mas como ignorar algo tão intenso e prolongado, com tantas variações na forma como se manifestou? Algumas são descritas pelo seu biógrafo Lawrence Sutin, com base numa carta que Dick escreveu em Julho desse ano a Louise Zimmerman. Cedemos-lhe por isso a palavra:

«Then (...) while lying in bed unable to sleep for the fifth night in a row, [...] I suddenly began seeing whirling lights which moved away at such a fast speed – and were instantly replaced – that they forced me into total wakefulness. For almost eight hours I continued to see these frightening vortexes of light, if that’s the word; they spun around and around, and moved away at incredible speed. What was most painful was the rapidity of my thoughts, which seemed to synchronize with the lights; [...].

One week later, under similar circumstances, I began at night to see light once more. But this time quite different [...].

This time I saw perfectly formed modern abstract paintings, which I later identified from art books as being of the type Kandinsky developed. There were literally hundreds of thousands of them; they replaced each other at dazzling speed (...) I did recognize the styles of Paul Klee and one or two of Picasso’s various periods. [...]

Working by myself, in a total vacuum, with no background or experience or knowledge, I had only my hunches to go on.» (Philip K. Dick, carta a Louise Zimmerman, datada de 25 de Julho de 1974, cit. in Sutin, 1989, p. 213)

Em boa verdade, Dick não poderia recorrer a muito mais do que palpites, mas a sua qualidade de escritor de ficção científica, com um saber que podemos até certo ponto definir como enciclopédico apesar de quase exclusivamente autodidacta⁴, os seus palpites não eram os de um vulgar

⁴ É, aliás, essencialmente nesse sentido que usamos a palavra «enciclopédico»: não possuindo formação superior, mas desde sempre leitor ávido e estando num meio em que não pode ser ignorada a pressão para demonstrar alguma erudição, a Dick só pode ser apontado o facto de as suas leituras serem muitas vezes acríicas e sujeitas às «modas» que assolaram a Califórnia, especialmente nas décadas de 50 e 60. Como fomos apontando noutros momentos, além das óbvias leituras da ficção universal, Dick tinha algum conhecimento (discutível) da língua

«John Doe» da classe média ou média-baixa. De novo Sutin, agora enquanto intérprete da experiência de Dick:

«Phil's accounts are piecemeal, but the long sequence of visions seems to have started this day [20 de Fevereiro de 1974], with a sudden triggering of what he experienced as past lives and genetic memories. Phil felt certain for the first time that he was – not as an individual, but as a spiritual entity – immortal.

[...]

Phil adopted a term first used by Plato, *anamnesis*, to describe the experience of recollecting eternal truths, the World of Ideas, within ourselves. But what could account for the sudden anamnesis? [...]

Phil never settled on a physical cause.» (Sutin, 1989, pp. 210 e 211)

Incapaz de aplicar uma «navalha de Occam», o que equivaleria a apontar como causa dos repetidos eventos uma peculiar reacção do seu organismo ao *cocktail* químico que acima mencionámos – mas também sem nunca pôr totalmente de parte essa hipótese –, Dick enveredou por um emaranhado de explicações para aquilo a que chamou «2-3-74» (combinando os meses e o ano em que as visões se iniciaram e foram mais intensas, mas que episodicamente regressaram em momentos posteriores), ora assumindo cada uma das hipóteses como mutuamente exclusiva ora, no limite da racionalidade, conjugando-as segundo inesperadas combinações ao mesmo tempo que tentava evitar a ameaça de contradição logo que esta despontava. Talvez porque a escrita se tornou indissociável do seu próprio processo de raciocínio, Dick começou então, e até à sua morte em 1982, a anotar as especulações num diário predominantemente manuscrito⁵ a que chamou –

alemã, conhecia razoavelmente um conjunto de autores da psicologia existencial, o seu interesse pela história da II Guerra Mundial permitiu-lhe conferir credibilidade a *The Man in the High Castle*, conhecia – e isso será dentro em breve relevante – a Bíblia e alguns textos gnósticos e apócrifos, etc. Mas, contas feitas, há algo do Jack Isidore de *Confessions of a Crap Artist* em Philip K. Dick, como o próprio confessara (cf. a citação na p. 128 deste trabalho, no capítulo «Press Enter []»)

⁵ Contrariando a prática de dactilografar directamente (e a grande velocidade) a ficção, e mesmo algumas cartas.

compreensivelmente – *Exegesis*. Segundo Sutin, responsável pela edição de alguns excertos, esse trabalho ascende a cerca de oito mil páginas.

De novo, poder-se-ia argumentar que a *Exegesis*, bem como a experiência que a motivou, deveria ser remetida para o campo da privacidade ou intimidade de K. Dick. Uma tal alegação não pode porém ser mantida, pois Dick tornou-as indissociáveis daquilo que viria a escrever daí em diante. A começar em *A Scanner Darkly*⁶ e terminando em *The Transmigration of Timothy Archer*, novela *mainstream* que fecha uma trilogia em que as outras obras podem ainda ser classificadas como SF⁷ (para não falar de *The Owl in the Daylight*, projecto apenas iniciado quando faleceu), e mesmo em alguns dos esparsos contos que redigiu nesse período⁸, em todas estas obras há alusões ao que viveu; nalguns casos, inclusive, passagens da *Exegesis* foram recicladas e adaptadas. Há portanto, neste período final da vida de Dick, um triângulo – que não pode ser menosprezado – entre o «2-3-74», a *Exegesis* e a produção ficcional e ensaística.

Voltando um pouco atrás, e apesar da surpreendente diversidade de teorias – qual delas a mais inverosímil? – que K. Dick congeminou para satisfazer a sua ânsia de explicação, não pode deixar de ser notado que estas, na sua grande maioria, orbitam em torno de dois grandes núcleos temáticos⁹: um, o mais reconhecido, a ponto de costumeiramente esta sua fase ser classificada como «teológica», é o da crença religiosa; o outro, nem sempre trazido para primeiro plano, é o da própria ficção científica como fonte para

⁶ *Flow my Tears, the Policeman said* é um caso intrigante. Apesar de publicado pouco antes das suas experiências de Fevereiro e Março de 74, como nos indica, por exemplo Gabriel McKee em *Pink Beams of Light from the God in the Gutter* (cf. McKee, 2004, p. 1), possui uma estranha «coincidência» que parece cifrar uma leitura «oculta» que antevê esses acontecimentos: um parágrafo termina com «King», o seguinte inicia-se com «Felix» (cf. Dick, 1973c, p. 194). Muito cepticamente, deveremos entender tal facto como uma predisposição inconsciente de Philip K. Dick, que os acontecimentos desses dois meses ajudaram a emergir.

⁷ Apesar do estatuto absolutamente único de *VALIS* quando pensável como obra de género.

⁸ Começando por «The Eye of the Sybil» que, tendo sido terminado em Maio de 1975, é o primeiro título integralmente escrito depois dos acontecimentos de 1974.

⁹ Poderíamos ter dito «universos», mas estes só numa primeira abordagem devem ser separados; a «retórica» de Dick consiste, ainda que tal nem sempre ocorra, em aproximá-los.

as mais elaboradas teorias. Mas não qualquer ficção científica; como numa passagem em que a criatura monstruosa de *The Unteleported Man* se alimenta dos seus múltiplos e inesgotáveis olhos, a mais notável fonte de inspiração para a exegese de Dick é a sua própria obra. Tratou-se, como o indicia o título da tese de doutoramento de Pamela Jackson, *The World Philip K. Dick Made*, de encontrar na sua obra passada um sentido que permitisse elucidar a experiência recente. Como ela o diz,

«Dick's quest for the Real takes him back, ironically, into fiction.

[...]

It makes him paranoid, as if he wasn't already; terrified but also thrilled. What can explain this convergence of reality and fiction? Has he fallen into one of his own novels? Or could it be that his own novels have been telling the truth about our world all along – our real world whose perverse, science fictional, even demonic nature is only becoming evident? Either way, his novels are now acquiring, for him, the “ring of revealed truth”. *The writer begins to study his books like a detective, looking for the cosmic secrets he now suspects might be encoded in their science fiction surfaces.*» (Jackson, 1999, p. 3, ênfase nossa)

Poder-se-ia então acusar Philip K. Dick de ter entrado num delírio não só religioso como autofágico¹⁰, de ter progressivamente perdido qualquer contacto com a realidade. Não é essa a interpretação de Pamela Jackson, como o não será também a nossa:

«In the gods and demiurges of *Valis* and the *Exegesis*, I saw Dick rethinking – in characteristically hyperbolic ways, through a series of displacements and metaphors – not only his own earlier writing but the real perversities of California in the 1970s, his own alienation, paranoia, and sadness, and what meant to be a science fiction author in the already science fictional late 20th century.» (*idem*, p. 7)

¹⁰ É o que, em parte, faz Eric S. Rabkin no artigo «Irrational Expectations; or How Economics and the Post-Industrial World Failed Philip K. Dick», que termina com a alegação de que Dick teria verdadeiramente enlouquecido: «Why did Dick really write the *VALIS* trilogy? He said his writing was an attempt to make sense of his life, and often so is insanity. Frankly, I think he did go insane.» (Rabkin, 1988, p. 170)

Ainda que – concedamo-lo aos intérpretes mais cépticos da fase final da sua escrita –

«The *Exegesis* might ultimately prove to be a failed response to the problems of a Dickian self and world.» (*idem*, p. 15)

Dick foi muito possivelmente o primeiro a aperceber-se deste acto em permanente falha (caso contrário, para quê regurgitar páginas aos milhares, semana após semana, ano após ano?), mas olhar para o que escrevera como prenúncio e como instrumento hermenêutico *avant la lettre* deveria pelo menos confortá-lo, como parece indicar a seguinte passagem da *Exegesis*:

«for years I did it in my writing, & then in 2-74 I did it in real life, showing that my writing is *not* fiction but a form... of revelation expressed not *by* me but through me...» (Philip K. Dick, *Exegesis*, entrada 135, in Jackson, 1999, p. 159)¹¹

Com o cepticismo que se exige numa análise como a que entabulámos, aceitar esta «retroleitura» que Dick faz da sua própria obra não pode obviamente ser o nosso ponto de partida. Ele não o faria, contudo, se não existisse já, em títulos anteriores, essa possibilidade interpretativa¹². Isto é, por

¹¹ Como que abrindo o apetite para a análise que se segue, eis um exemplo, também da *Exegesis*, de como Dick se servia das suas obras como chave de leitura:

«The information virus Zebra:

1) It shows us the real world TEARS (abolishes the counterfeit world) MAZE; 2) It abolishes the inner occlusion SCANNER (restores our faculties as they are supposed to be; 3) It breaks the “astral determinism” (It frees us) “Electric Ant”; 4) It removes amnesia “Imposter” (Restores true memory & hence identity).» (Philip K. Dick, *Exegesis*, entrada 185, cit. in Jackson, 1999, p. 159)

¹² É também essa a advertência de Lorenzo DiTommaso no artigo «Gnosticism and Dualism in the Early Fiction of Philip K. Dick»: «it must be recognized that Dick’s 1974 experience was the sort of personal transformation that usually forces an individual to reinterpret large portions of past events in light of the new revelation. Hypothetically, a 1959 event or text that had a certain significance for Dick in the year 1959 might well have been reconstructed or construed differently by him in the year 1979. Because there are no hard or fast rules governing how to evaluate such occurrences, and each of Dick’s comments [...] needs to be examined on its own merit, there exists the danger that the critic will unconsciously anticipate Dick’s own reworking of his earlier life and fiction without subjecting each event or text to careful scrutiny. Put another way, the closer the substance of any earlier event or text is to his later revelations, the more likely it is that Dick will have reinterpreted it in the “Exegesis”, in his later novels or in other post-1974 correspondence. And nothing could be closer to the gist

mais que se aceitem as afirmações de que os anos 70 são o seu período teológico, é necessário averiguar se – e como, em caso positivo – esses elementos ocorrem, mesmo que numa forma menos estruturada, ao longo da sua produção, e não só desta fase tardia. Não é difícil dar uma resposta, desde que sejam seguidas duas pistas: por um lado, a precoce apetência de Philip K. Dick por alguns aspectos da temática religiosa (por mais que, na altura, se tratasse de um Philip K. Dick que não havia ainda optado por nenhuma denominação religiosa, vagamente à beira do ateísmo ou pelo menos de um panteísmo ecuménico e humanista); por outro – questão já tratada mas que terá de regressar à luz desta nova informação –, a também constante obsessão com a temática da realidade que se oculta.

Trata-se de pistas – no sentido próprio: «caminhos» – que depois de 74 se fundem definitivamente, mas que já antes, em ocasiões pontuais que contudo não podem ser ignoradas, se conjugavam. Devemos portanto encontrar ilustrações que satisfaçam pelo menos uma das seguintes três possibilidades: 1) a *presença de elementos teológicos*; 2) a *realidade que não coincide com a aparência* ou que sob ela se oculta; e 3), ponto que, de certa forma, é o resultado da combinação dos dois anteriores mas que é mais do que a mera soma das partes, e que nos obrigará a entrar no universo do gnosticismo¹³, a

of the 1974 experiences than Dick's prior explorations and extrapolations of dualistic cosmologies and gnostic-style philosophies.» (DiTommaso, 2001, p. 51) É essa a estratégia interpretativa (bem como a cautela adicional) de DiTommaso, é a de Pamela Jackson, e será também a nossa, razão pela qual regressaremos a este crítico.

¹³ Em boa verdade, como nos lembra Gabriel McKee em *Pink Beams of Light from the God in the Gutter*, o termo gnosticismo nem sempre é o mais adequado, nem para descrever esses elementos na ficção de Philip K. Dick nem como termo-chapéu para todo um conjunto de doutrinas concorrenciais do cristianismo na sua forma ortodoxa (e às suas precursoras pré-cristãs), por mais que partilhem de características que os aproximam: «Though many scholars feel that the term “gnosticism” can be used as a useful category for describing a number of belief-systems in the first centuries of Christianity, others feel that the term generalizes a number of heterogeneous religious communities and obscures the broad differences between them. Michael Allen Williams, one critic of the term, claims that it “has become such a protean label that it has all but lost any reliably identifiable meaning for the larger reading public.”» (McKee, 2004, pp. 27-28, citação no interior in Michael Allen Williams, *Rethinking «Gnosticism»: An Argument for Dismantling a Dubious Category*, Princeton (NJ), Princeton Univ. Press, 1996, p. 3)

interpretação teológica desse desajuste, ou desse desajuste como algo teologicamente motivado.

Para dar conta da presença da dimensão religiosa em K. Dick, não é necessário grande esforço. O conto «The Skull», com data de composição desconhecida e publicado em Setembro de 1952, é uma variação sobre um conhecido *gimmick* do subgénero das viagens no tempo: o do *loop* temporal que cria uma *self-fulfilling prophecy*. Conger, a cumprir uma pena de prisão, é enviado para o passado, em troca da liberdade, para assassinar aquele que, caso contrário, virá a ser o mártir fundador de uma religião considerada perigosa por alguns interesses. A identidade deste mártir é desconhecida, mas Conger poderá encontrá-lo guiando-se pelo crânio que os seus contratantes lhe entregam. Ao fazer a viagem para o ano de 1960, para o local dos acontecimentos que originaram a religião (a «First Church»), o protagonista descobre que as marcas dos maxilares do crânio coincidem com as suas e, tomando consciência da impossibilidade de alterar a História, aceita tornar-se no mártir: o esperado assassinio é em vez disso a sua própria entrega, que sela com as palavras que recita de memória, e que de alguma maneira fazem dele também uma figura crística:

«“I have an odd paradox for you”, he said. “Those who take lives will lose their own. Those who kill, will die. But he who gives his own life away will live again!”» (Dick, [8.], p. 65)

A associação entre viagens no tempo e religião será retomada num tom muito mais leve em «Prominent Author», a que já aludimos num dos capítulos sobre a oposição entre realidade e ilusão (e que é, portanto, um dos primeiros casos em que se cruzam as duas vias acima referidas). Uma outra forma, talvez menos problemática do ponto de vista das convenções genéricas, de introduzir a religião é fazê-lo afastando-se da SF no sentido mais restrito e optando pelo território da fantasia, ou ao menos pela «terra de

ninguém» que serve de fronteira a estes dois tipos de discurso ficcional. São diversos os contos onde semelhante possibilidade se concretiza – quase sempre ocasiões também para pôr em questão o estatuto da realidade –, mas a mais incontornável ilustração é a *novella* *The Cosmic Puppets*¹⁴. É-o não só pela presença de entidades divinas do zoroastrismo e do mazdeísmo¹⁵, que engolfam as peripécias de Ted Barton num colossal contexto de luta cósmica entre o Bem e o Mal – é essa a interpretação para que aponta o título hoje canónico *The Cosmic Puppets* –, mas também por ser aí que se encontra pela primeira vez a referência (embora essa leitura seja prejudicada pela mudança de título – «A Glass of Darkness», na versão publicada na revista *Satellite*) à passagem da I Carta aos Coríntios, de S. Paulo, onde o conhecimento humano ainda não apocalipticamente revelado é descrito como uma visão através de um vidro ou espelho obnubilado¹⁶.

Toda esta epístola, com estes versículos à cabeça, não deixará de servir de *background* à escrita de Dick: o reaproveitamento mais explícito surge em *A Scanner Darkly*, mas logo em 1955 a primeira compilação de contos recebe como nome, talvez como pequena vingança pela alteração do título inicial de *The Cosmic Puppets*, «A Handful of Darkness». A importância destas ocorrências não deve ser menosprezada; pelo contrário, indica instâncias evidentes de uma configuração que, ainda que começando por ser algo «subterrânea» em Dick, se vai revelando progressivamente.

¹⁴ Cf. o artigo de DiTommaso citado algumas notas acima, em particular as páginas 53 a 55. Ao identificar os diferentes elementos teológicos aí presentes, pode a certa altura ler-se: «What we have here, I believe, is an extremely early, undeveloped, but unmistakably characteristic instance of Dick's conflation of similar elements of different philosophies.» (DiTommaso, 2001, p. 54, ênfase nossa)

¹⁵ Mau grado a «liberdade» de Dick em chamar «Ormazd» a «Ahura Mazda».

¹⁶ Por ser essa a versão da Bíblia a que Philip K. Dick sempre se reporta, e não por desprezo de qualquer das traduções portuguesas, reproduzimos essa passagem tal como consta da King James Version: «When I was a child, I spake as a child, I understood as a child, I thought as a child: but when I became a man, I put away childish things. / For now we see through a glass, darkly; but then face to face: now I know in part; but then shall I know even as also I am known. (1 Cor, 13 : 11-12)

Um dos exemplos de quanto pode ocultar-se a temática até que uma leitura suficientemente perspicaz a faça vir à tona pode ser encontrado numa novela que outras perspectivas elegeram como das mais relevantes na obra de Dick: *The Man in the High Castle*. Patricia Warrick fez em 1980 a necessária leitura desta obra à luz do taoismo em «The Encounter of Taoism and Fascism...» (Warrick, 1980b), mas só num artigo relativamente recente, de 1999, pode ser encontrada uma minuciosa recensão de elementos cristãos ou para-cristãos (mormente paulinos e gnósticos) nessa mesma novela. O artigo, pela mão de Lorenzo DiTommaso, intitula-se «Redemption in Philip K. Dick's *The Man in the High Castle*»¹⁷. Como nos diz o autor, não se trata tanto de identificar uma influência consciente quanto de notar a relevância destes elementos, por mais que quase imperceptíveis a uma leitura superficial:

«The aim of this essay is not to establish that Dick consulted Paul's epistle to the Galatians or the gnostic *Revelation of Adam* before typing each chapter [...]. Instead, this paper argues that the redemptive journeys of *M[an in the] H[igh] C[astle]* [...] are not only expressed by but are also best understood in basic and generic Gnostic categories.» (DiTommaso, 1999, p. 91)¹⁸

Ainda que não faça sentido repetir todo o processo argumentativo de DiTommaso, sob pena de nos alhearmos da nossa própria tarefa, há todo o interesse em ilustrá-la num ou noutro ponto. Assim, e como exemplo, todas as personagens mais significativas de *The Man in the High Castle* passam (como o indica o título do ensaio) por um processo de redenção, redenção essa que é, ao mesmo tempo, o desvelamento de um mundo para lá da aparência e a tomada de consciência desse facto:

¹⁷ Qualquer dos artigos de DiTommaso arrolados na bibliografia é relevante para a identificação deste tipo de temáticas no período inicial da escrita de Dick (cf. DiTommaso, 1998 e 2001)..

¹⁸ A ideia é reiterada um pouco à frente: «it is not so much the case that Dick at this point in his career follows slavishly a particular theologian on such-and-such a point as it is that he seems to have had a *general, conflated, appreciation* of the various dualistic philosophies and that this appreciation was engaged and employed during the course of his writing *MHC* [...] *Dick is not a systematic theologian until VALIS.*» (DiTommaso, 1999, p. 98, ênfases nossas)

«In *MHC*, the five major characters – Tagomi, Childan, Frank Frink, Juliana Frink, and Wegener – [...] live and operate under the aegis of the sensible world [...]. The manner in which these characters come to identify their place in this world and subsequently work to recognize the intelligible realm lies, I believe, at the centre of *MHC*. This progression is like a journey from one reality to another, [...] an ascension from ignorance to knowledge.» (*idem*, p. 93)

Um bem conhecido «facilitador» desta ascensão – na prática um «renascimento»¹⁹ – é a jóia fabricada por Frank Frink, entregue à consignação a Childan e finalmente comprada por Tagomi, que justifica a aquisição por encontrar nela *wu*, um valor estético do taoismo. Contudo,

«These ideas of *wu* and *wei* find parallels in the language and presuppositions of the intelligible and sensible worlds, and the roles that dualistic cosmologies play in *MHC* thus make it likely that Dick required the intrinsic meaning of the *wu* to be understood in the light of the contrast and conflict between these two worlds.» (*idem*, p. 103)

Mas a história não termina aí, pois, como observa Dick pela boca de uma das personagens, Paul Kasoura,

«*wu* is customarily found in the least imposing places, as in the Christian aphorism, “stones rejected by the builder”. One experiences awareness of *wu* in such trash as an old stick, or a rusty beer can by the side of the road.» (Dick, 1961, p. 176)

Esta passagem, também citada por DiTommaso, é por ele esclarecida da seguinte forma:

«“Stones rejected by the builder” is an allusion to Psalms 118: 22-23, which was commandeered by the early Christians and applied to Jesus’ role as the agent of salvation. Given that such a connection between the Taoist references to *wu* and a Christian proof-text is

¹⁹ Cf. também a seguinte passagem do mesmo artigo: «To convey this idea of rebirth, Dick employs language and themes that might well have been lifted straight from the New Testament.» (*idem*, p. 105)

not remotely implied by either body of sacred literature, if follows that this is an overt clue that Dick deliberately framed *MHC* in Christian terms.» (DiTommaso, 1999, p. 103)²⁰

É ainda uma ideia que Dick retomará com maior insistência depois dos acontecimentos de 1974. Detenhamo-nos contudo um pouco mais no período em que escreveu esta novela de charneira entre a *early fiction* e a superprodutividade dos anos 60, fazendo de novo um necessário desvio por elementos biográficos. *The Man in the High Castle* foi escrito quando vivia ainda com a sua terceira mulher, Anne, que o terá muito provavelmente levado a aproximar-se da Igreja Episcopaliana e, *a fortiori*, do cristianismo. Em paralelo com o taoísmo, como vimos, a quantidade de elementos bíblicos presentes nessa novela aponta para uma crescente familiaridade com as Escrituras que não pode já reduzir-se à Primeira Epístola de Paulo aos Coríntios, nem sequer ao Novo Testamento, pois, além dos Salmos, é ainda mais evidente a referência ao Eclesiastes por via do título do livro da personagem Hawthorne Abendsen, *The Grasshopper lies Heavy*²¹. Ainda que o papel de Anne possa não ter sido crucial na sua conversão, como contrapõe o seu biógrafo Lawrence Sutin, não deve ser totalmente descartado:

«Late in 1963 tensions came to a head and Phil left [...] Before long came Anne to take him back, and Phil returned docilely, seeming flattered by this demonstration of her love. But there was no return to happy times. [...]

Anne suggested that church attendance might help. They joined St. Columba's, an Episcopal church in Inverness, and attended "religiously" (as Phil liked to say) every Sunday. He would sometimes claim that this was due solely to Anne's social climbing:

²⁰ *The Stones Rejected* foi também o *working title* da novela (escrita em parceria com Ray Nelson) entretanto renomeada como *The Ganymede Takeover* (1966d), o que pode ser tomado como mais uma prova do fascínio de K. Dick com essa e outras passagens bíblicas.

²¹ A referência aponta para Eclesiastes, 12: 5, o que, dado o contexto desta passagem, que fala da velhice e da consequente decadência da força física humana, poderia ser mudado para português como *O Peso do Gafanhoto*, em vez do literal *O Gafanhoto Pousa com Força*, proposto pelo tradutor da edição da Livros do Brasil. Mas ainda mais interessante é o apelido do «autor», «Abend», cujo significado discutimos já em nota ao capítulo 3.4.a.

“She says, If we’re going to know judges and district attorneys and important people, we have to be Episcopalian.”

But the primary force that led Phil to his brief involvement with the Episcopal church was not Anne, but a horrific vision in the second half of 1963 that brought him to the point of spiritual crisis.» (Sutin, 1989, p. 126)

Desta passagem há três elementos a reter. O primeiro é que Dick nunca terá sido um praticante fervoroso que aceitasse irreflectidamente os dogmas de que vivem todas as religiões organizadas, nem então nem depois; não significa isto que a sua fé não se tivesse consolidado, mas, de forma similar à sua desconfiança relativamente a figuras de autoridade como a polícia, K. Dick canalizou essa fé para interpretações idiossincráticas que procuravam amalgamar as distintas fontes que constituíam as suas leituras. Por assim dizer, a sua crença sempre foi «excêntrica» relativamente às formas institucionais, ainda que tal não impedisse uma longa amizade com o bispo episcopaliano James Pike. Em segundo lugar, já em 1963 (pouco depois de escrever *The Man in the High Castle*, portanto) Dick tivera uma espécie de visão, desta vez a de uma face humana no céu, coberta por uma máscara medonha. Não tão persistente quanto as experiências de onze anos depois, nem tão mística e inexplicável, talvez um pouco menos perturbadora:

«Isolation and the anguish of his falling marriage were not the only causal factors. Phil had also been taking what he described alternatively as “certain chemicals” and “psychedelic drugs”. [...] amphetamines alone, in sufficiently high doses, account for such a vision. [...]

However, at the heart of the vision lay not drugs, not even isolation, but rather memories of father Edgar putting on a gas mask as he told four-year-old Phil stories of World War I.» (*idem*, p. 127)

Em terceiro e último lugar, tal como viria a fazer na década seguinte, recorreu à escrita como tentativa de catarse dessa visão. A novela que daí resultou foi *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, e a personagem de Palmer

Eldritch é precisamente, pelo seu aspecto maligno tanto quanto pelos «estigmas», aquela que procura reproduzir a imagem que abalou o espírito de Dick. Ao contrário, contudo, do «2-3-74», esta ligação entre experiências de tipo religioso e escrita parece ter-se esgotado nesse título. Tanto a *novelette* quanto a novela que receberam o título *The Unteleported Man* possuem uma pequena referência bíblica, mas a ligação intertextual com o episódio de Jonas e a baleia é mais forte com o *Moby Dick* de Herman Melville, e mesmo a sequência da alucinação de Rachmael ben Applebaum (esta apenas na versão longa) deve-se acima de tudo a uma tendência para relacionar as experiências com drogas à questão da oposição entre realidade e aparência – que começara antes de *The Three Stigmata...* –, tendência que neste caso surge praticamente desprovida de uma leitura teológica.

Essa possibilidade de leitura torna-se contudo efectiva com a novela seguinte, *Counter-Clock World*: recua para segundo plano a temática das drogas²², avança para a boca de cena a religiosa. Nesta estranha e algo incongruente intriga em que o tempo corre no sentido inverso, a questão mais importante é a de os mortos regressarem ao mundo dos vivos, a personagem central (ainda que só apareça muito tarde) é a do ressuscitado bispo Thomas Peak – escusado será sublinhar, inspirada em James Pike –, e cada capítulo abre com uma epígrafe de doutores da Igreja ou teólogos eminentes como João Erígena (com o maior número de inscrições, 8 em 21 capítulos), Sto. Agostinho (7), Boécio (3), S. Boaventura (2) e S. Tomás de Aquino (1). Não há grandes indícios que favoreçam uma leitura gnóstica, apesar do dualismo na oposição entre, de um lado, Sebastian Hermes e as outras personagens que o auxiliam no seu *Vitarium* (a sua função é a de «parteiro» dos mortos, e portanto a de trazer de volta uma realidade desaparecida) e, do outro, Mavis McGuire, chefe da People's Topical Library, instituição que, neste mundo

²² Apesar da presença do LSD, usado por Sebastian Hermes como arma para entrar na People's Topical Library para salvar a sua companheira (cf. Dick, 1965c, pp. 176 e segs.)

invertido, destrói as obras para que os livros não sobrevivam ao regresso dos respectivos autores ao útero materno.

A orientação gnóstica é de novo reforçada no importante conto «Faith of our Fathers», escrito imediatamente antes de completar a novela seguinte (que seria *Do Androids Dream...?*). Pode aliás dizer-se que esta forma de ler a realidade começa então, e de forma progressiva, a adquirir uma proeminência poucas vezes alcançada na anterior produção de Dick. Em «Faith of our Fathers», o Vietname foi definitivamente convertido ao comunismo, e um funcionário estatal em ascensão adquire a um veterano de guerra (prática tornada obrigatória) um pequeno pacote que crê ser um tónico para a fadiga. Em vez disso, trata-se de uma potente droga anti-alucinatória²³ que o faz começar a ver, na regular e compulsiva mensagem televisiva do líder, o «Grande Benfeitor», que este não é humano e sim um alienígena. À medida que ascende na hierarquia, com o auxílio da organização clandestina de resistência à qual pertencia o veterano de guerra, ganha o direito a participar nas festas (leia-se orgias) privadas do Grande Benfeitor. É aí que, finalmente, sob o efeito de uma mistura de drogas que deveriam neutralizar-se mutuamente, entra em contacto com o Benfeitor, que lhe revela ser Deus, mas um Deus tanto benigno quanto maligno na sua arbitrariedade, imagem ampliada e deformada de algumas passagens do Antigo Testamento. Como o próprio Philip K. Dick reconheceria mais tarde, e apesar de nomeado para o Hugo Award de «Best Novelette» em 1968,

«I managed to offend everybody, which seemed at the time to be a good idea, but which I've regretted since. Communism, drugs, sex, God – I put it all together, and it's been my impression since that when the roof fell in on me years later, this story was in some eerie way involved.» (cit. in Dick, 1987e, p. 391)²⁴

²³ Que, desta vez, não é uma das suas drogas imaginárias mas sim a stelazina (ou trifluorperazina), anti-alucinogénico usado no tratamento da esquizofrenia. Cf. a discussão das drogas na obra de Dick, no capítulo 3.5.

²⁴ Não era naturalmente essa a sua opinião em 1966, logo depois de ter escrito a história. Dizia então que «I don't advocate any of the ideas in *Faith of our Fathers* [...]. One theme in the story,

Apesar dessa provocação, desculpando-a ou mesmo justificando-a, a abordagem de «Faith of our Fathers» não é assim tão distinta daquilo que K. Dick começava então a escrever. A densidade de elementos é talvez maior do que o habitual – daí admitir que «I put it all together» –, e a completa amoralidade de deus (não um deus maligno de uma qualquer teologia de tipo maniqueísta ou iraniano²⁵, como Ahriman ou Palmer Eldritch, ainda que eventualmente um demiurgo que se aproxima das variações de Dick sobre a segunda lei da termodinâmica²⁶) não voltaria a ser tão explícita, mas o tema gnóstico da realidade que está logo atrás do véu ilusório da percepção – véu esse da responsabilidade de um deus invejoso perante a capacidade criadora do verdadeiro Deus («Deidade» ou «Godhead») – assume já uma forma mais articulada do que em obras anteriores, em trânsito para os grandes «tratados» dos anos 70.

Saltamos por isso sobre o resto da sua produção da década precedente, assinalando apenas, como pontos de passagem merecedores – noutra ocasião que não esta – de uma leitura mais cuidadosa *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (por exemplo o momento em que Deckard, depois de transportado

however, seems compelling to me, in view of recent experiments with hallucinogenic drugs; the theological experience, which so many who have taken LSD have reported. [...] What if through psychedelic drugs, the religious experience becomes commonplace in the life of the intellectuals? The old atheism [...] would have to step momentarily aside. Science fiction, always probing what is about to be thought, become, must eventually tackle without preconceptions a future neo-mystical society in which theology constitutes a major force as in the medieval period.» (Dick, introdução a 1966a, republ. in 1987e, p. 391)

²⁵ Cf. *The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*, de Hans Jonas (Jonas, 1958-70), em especial a oposição proposta pelo autor, que atravessa todo o livro, entre gnosticismo de tipo sírio e egípcio (monista: o Mal como afastamento da perfeição do criador original) e de tipo persa e iraniano (dualista: o Mal como um princípio que se opõe ontologicamente ao Bem).

²⁶ «Gubble» (*Martian Time-Slip*), «kipple» (*Do Androids Dream...?*), etc. Talvez porque nem mesmo enquanto Deus pode resistir ao «kipple» que tudo degrada – não é, portanto, nem o «Grande Benfeitor» nem o «Grande Malfeitor» –, resta-lhe apenas jogar, tornar-se num monstruoso «Grande Jogador» que se diverte a criar o Partido e ao mesmo tempo a resistência, que, com a maior das indiferenças perante o destino de humanos que não são para ele mais do que fantoches, afirma que, tal como os vivos morrem, ele reviverá os mortos. Para usar uma expressão que Einstein tornou famosa, é um Deus que joga aos dados com o Universo (e, por extensão, com cada um dos seres que o habitam).

para o deserto onde Wilbur Mercer é apedrejado, aí encontra um sapo eléctrico), *Ubik* (por motivos óbvios), e *Galactic Pot-Healer* (a catedral no fundo do oceano, bem como o facto de surgir em duplicado, tal como o «Glimmung» tem também um *doppelgänger*, o «Glimmung» negro). O primeiro título relevante depois desse período é então *Flow my Tears, the Policeman Said*, mesmo tendo sido terminado em 1973²⁷. A uma leitura superficial, nenhuns elementos do foro religioso: apenas a estranhíssima história de um famoso apresentador de televisão, Jason Taverner, que, depois de uma cirurgia para lhe ser removido um parasita extraterrestre, acorda num outro local (em vez do esperado hospital, um hotel) e descobre que, para todos os efeitos, deixou de existir: não só não é reconhecido como deixa de haver qualquer registo legal com o seu nome. Até ao final da novela, Taverner andarà em busca – mais do que da sua identidade perdida – de uma forma de apurar qual das realidades é a verdadeira. É assim retomado o milenar motivo gnóstico, permanecendo até ao desenlace a dúvida acerca de qual dos mundos é o do «pleroma» e qual o do «kenoma»²⁸. Uma intriga aparentemente secundária irá permitir aceder à solução: na sua *quest*, Jason Taverner entra em contacto com Felix Buckman, um comandante da polícia que mantém uma relação incestuosa com a sua irmã, Alys Buckman. Só perto do final se descobre que a ela se deve a alteração da estrutura da realidade, fruto de uma alucinação com a droga KR-3: Alys morre, possivelmente de *overdose*, e com o fim do efeito da droga também a realidade que lhe era familiar regressa.

Mas será essa a verdadeira realidade ou, como em «Faith of our Fathers», é a droga que retira o véu de ilusão em vez de criá-lo? Esta última – e extravagante – hipótese é-nos autorizada pelo que Dick diz a propósito de *Flow my Tears...* em dois dos seus ensaios, «If you find this World Bad, You

²⁷ Cf. a nota 6, acima.

²⁸ No sistema gnóstico valentiniano, o «pleroma» é o mundo real mas inacessível à nossa experiência, ou »numenal»; o «kenoma» o mundo material e ilusório ou «fenomenal», no sentido kantiano.

should see some of the others», de 1977, e «How to Build a Universe that doesn't Fall apart Two Days later», de 1978²⁹. No primeiro, Dick propõe que imaginemos, assumindo como real uma conhecida convenção da ficção científica, que o universo por vezes se subdivide em várias «pistas», como os sulcos de um disco de vinil: tanto a «Pista A» em que Jason Taverner é uma figura pública quanto a «Pista B» em que não tem existência (pelo menos legal) são igualmente admitidas – a droga serve então como sinalizador de que essas são duas das possíveis alternativas. Possivelmente, nenhuma a «real»:

«It is evident from [...] many [...] clues that *Flow my Tears* deals not with *our* future but the future of a present world *alternate* to our own. [...]

Early in the novel it is stipulated that a black couple is allowed by law to bear only one single child; yet, at the end of the novel, the black man at the all-night gas station proudly gets out his wallet and shows Police General Buckman photographs of his *three* children. The open manner in which the black man shows the pictures to a perfect stranger indicates that for some weird and unexplained reason it is now no longer illegal for a black couple to have several children.» (Dick, 1977c, p. 247)

No outro ensaio Dick vai um pouco mais longe, apresentando para essa cena específica uma interpretação também mais teologizante³⁰:

«In 1974 the novel [*Flow my Tears...*] was published by Doubleday. One afternoon I was talking to my priest [...] and I happened to

²⁹ O facto de neste momento estarmos a usar como «prova» algo que Dick escreveu em data posterior parece contrariar a condição interpretativa que havia sido estabelecida acima, e em harmonia com Lorenzo DiTommaso, segundo a qual deve evitar-se qualquer tipo de interpretações que K. Dick fez *ex post facto* sobre a sua própria obra. Cremos no entanto não haver qualquer contradição se for feita a ressalva de que este ensaio de Dick deve ser lido como demonstração da *possibilidade* da leitura que iremos apresentar, não como demonstração da sua *efectividade*.

³⁰ Essa interpretação está já presente em «If You find this World Bad...», se bem que em passagens que não a que seleccionámos. A certo ponto, por exemplo, menciona que poderemos estar secretamente a viver ainda em tempos apostólicos – «And I am saying not merely, "It can happen here", meaning the United States, but rather, "It *did* happen here. I remember. I was one of the secret Christians who fought it and to at least some extent helped overthrow it.» (Dick, 1977c, p. 251) –, ideia bastante idiossincrática que também surgirá mais desenvolvida no ensaio seguinte.

mention to him an important scene near the end of the novel in which the character Felix Buckman meets a black stranger at an all-night gas-station, and they begin to talk. As I described the scene in more and more detail, my priest became progressively more agitated. At last he said, "That's a scene from the Book of Acts, from the Bible! In Acts the person who meets the black man on the road is named Philip – your name."

[...]

A careful study of my novel shows that for reasons that I cannot even begin to explain, I had managed to retell several of the basic incidents from a particular book of the Bible, and even had the right names.» (Dick, 1978b, pp. 267 e 268)³¹

E com esta «prova», é levado a concluir que

«The answer I have come up with may not be correct, but it is the only answer I have. It has to do with time. My theory is this: In some certain important sense, *time is not real*. Or perhaps it is real, but not as we experience it to be or imagine it to be. [...] despite all the change we see, a specific permanent landscape underlies the world of change: and that this invisible underlying landscape is that of the Bible; it specifically is the period immediately following the death of Christ; it is, in other words, the time period of the Book of Acts.

[...]

Are we to believe that we are occluded, that we are deceived, that it is not 1978 but A. D. 50 ... and Satan has spun a counterfeit reality to wither our faith in the return of Christ?» (*idem*, p. 269)

A este ponto, como pode perceber-se, a sua interpretação afasta-se nitidamente do razoável, o que nos obriga, para perceber o contexto de que emerge, a transpor a fronteira entre os elementos teológicos anteriores a 1974 na obra de K. Dick e a reelaboração – e sistematização, *malgré tout* – que o mesmo faz destes, bem como da interpretação dessa mesma obra à medida

³¹ A esta altura, é praticamente escusado relembrar que as palavras de K. Dick não podem ser tomadas pelo seu valor facial. É no mínimo implausível que não tenha, como afirma noutros pontos dessa passagem, lido anteriormente o livro dos Actos dos Apóstolos nem o tenha usado (ao menos de modo inconsciente) para compor a cena em causa de *Flow my Tears...* Esta pode por isso ser considerada uma excepção ao princípio de leitura que propusemos algumas notas acima, i. e., em que é esclarecedor – desde que com os devidos cuidados – usar interpretações posteriores a «2-3-74» para explicar novelas ou outros títulos que antecedem esse marco.

que escrevia a *Exegesis*. Nem que seja por assim se assegurar uma perspectiva estritamente cronológica, vale a pena (re)começar pelo primeiro texto de ficção que redigiu depois de «2-3-74» e que remete para esses mesmos eventos. Trata-se de um conto, inédito em vida, intitulado «The Eye of the Sybil»³²; a sua brevidade não poderia ser mais vantajosa, pois dá o tom a boa parte da sua produção posterior.

A história oscila – em conformidade com a estranha teoria que acima reproduzimos, apesar de pequenas *nuances* – entre dois tempos, a época romana (ao que pode inferir-se, depois do assassinio de Júlio César, mas antes da era cristã), e os «idos de Março» de 1974. No primeiro, o sacerdote Philos Diktos relata o seu encontro com a Sibila, que lhe havia anunciado para breve a inevitabilidade de dois mil anos de cativo e repressão; no segundo, um escritor de ficção científica (adivinha-se quem!) começa por recordar um episódio de infância onde sonhara com palavras em latim, algumas impróprias para uma criança, para depois, já adulto, referir um momento de alucinação desencadeado ao olhar para uma gravura de um sacerdote romano. Com a alucinação, os tempos mesclam-se e, por um processo de anamnese, o mesmo ocorre com as duas personagens. O cativo afinal continua, como a Sibila predissera, mas para Philos Diktos-Phil Dick³³ o tempo de libertação aproxima-se. O cativo, espécie de caverna platónica que encobre a realidade com percepções ilusórias³⁴ (mas a que não falta uma interpretação política³⁵) é aí nomeado, como continuaria a sê-lo daí em diante, como «Black Iron Prison», tal como no poema de Virgílio com que termina o

³² Oficialmente datado, segundo os registos do seu agente literário, de 15 de Maio de 1975.

³³ Por convenção, e seguindo por exemplo Kim Stanley Robinson (cf. Robinson, 1982-84, pp. 111 e segs.), sempre que nos referirmos a Philip K. Dick enquanto personagem no interior da sua própria obra, esta surgirá como «Phil Dick».

³⁴ De novo a obsessão com 1 Coríntios, 13: 11-12.

³⁵ Os aspectos políticos desta ilusão são desenvolvidos preferencialmente em *Radio Free Albemuth*, a primeira versão de *VALIS* que Dick abandonaria e só seria publicada postumamente. Teremos oportunidade de assinalar as diferenças de abordagem entre ambas as «versões».

conto. A esta prisão suceder-se-á a «Springtime», uma Primavera que é acima de tudo um acordar dos sentidos para verdadeira realidade³⁶.

Neste pequeno conto, os três elementos cuja presença identificámos na obra anterior de Dick (elementos teológicos; realidade que se oculta sob a aparência; leitura teológica dessa «incoincidência» entre realidade e percepção) começam a assumir-se como dominantes, ganhando inclusive – dentro do possível para alguém que encontrava a cada momento interpretações contraditórias para o que lhe sucedera – uma maior consistência. Tal como o homem primordial a quem foi negado o Éden, a que Dick chama «Palm Tree Garden», a existência actual não passa de um cativeiro, a «Black Iron Prison»; algures no futuro virá a redenção que dele nos libertará para que se possa regressar ao Paraíso. Contudo, a exegese de Dick diverge da versão adâmica, em que o homem é o responsável moral pela sua própria «queda». Em vez disso, prefere (pelo menos a este respeito) alinhar pelas reinterpretações gnósticas do mito. Por um lado, aponta-se a responsabilidade a uma entidade externa ao homem – um gnóstico diria que se trata dum demiurgo, dum deus ou arconte confuso, invejoso ou, nas versões de tipo iraniano, da própria fonte divina de todo o mal. No caso de Dick, não é de excluir uma responsabilidade política (cf. a personagem Ferris F. Freemont³⁷ de *Radio Free Albemuth*, novela que analisaremos de seguida), mas em todo o caso não se trata tanto de uma «queda» quanto de uma «amnésia» ou imposição ao homem de um estado de ignorância. Como garantia de que o homem não consegue superar essa ignorância, toda uma realidade alternativa (ou melhor, *falsa*) é criada, cobrindo a primeira como se de um véu se tratasse. Terceiro elemento gnóstico, que decorre logicamente

³⁶ Que é também como termina o ensaio «How to Build a Universe...»: «the birds and hippos and lions at Disneyland will no longer be simulations, and, for the first time, a real bird will sing.» (Dick, 1978b, p. 280)

³⁷ As iniciais são «FFF», o que, tendo em conta que o «F» é a sexta letra do alfabeto, é uma cifra de «666». A «Besta» é nem mais nem menos do que Richard Nixon, como o deixam claro as pistas nessa novela, por exemplo a ascensão de ambos em Orange County.

destes outros, o conhecimento *ou gnose*, entendida por Dick também como anamnese (cf. os ensaios acima citados), é a via para sair desse estado. Se em títulos anteriores a redenção era já entendida como resultante do conhecimento e não do simples arrependimento pela fé ou pelo medo³⁸, o que é pelo menos consistente com a passagem da epístola de Paulo aos Coríntios que Dick tanto apreciava (e portanto também com uma versão mais canónica do cristianismo, e não só a das doutrinas gnósticas), daqui em diante essa interpretação será uma constante.

Ora, tendo em conta que o único factor comum a todas as tentativas de explicar a sua experiência é a crença de que foi bombardeado com *informação* – logo, com conhecimento que lhe permitirá alcançar a anamnese – e que muito do que antes escreveu pode ser entendido a essa luz (i. e., como informação que não havia ainda sido devidamente decodificada), não é de estranhar que tivesse entendido alguns títulos mais relevantes como uma espécie de «chave», no limite ditada ao seu subconsciente por uma qualquer entidade divina, o que aproximaria a sua obra da escrita automática dos surrealistas mas numa versão teologizante. Há todavia um problema neste «método», problema que resulta do facto de Philip K. Dick ter sido fundamentalmente um escritor de género, *um escritor de ficção científica*. Por mais que se alegue em favor da sua originalidade no interior do género, há todo um conjunto de protocolos que adoptou e que são, por um lado, coerentes com uma visão técnico-científica do mundo (secularizada, portanto, mesmo quando roçando a *fantasy*)³⁹ e, por outro, bastante numerosos e nem sempre consistentes entre

³⁸ A conversão pelo medo evoca-nos o curto ensaio-palestra radiofónica de C. S. Lewis *A Lei Moral e o Sentido do Universo*, que termina com «Deus há-de invadir o mundo, sem dúvida, mas de que nos valerá só então nos declararmos a seu lado [...]? [...] Porque nesse momento Deus chegará sem disfarce: será algo tão irresistível que há-de despertar em todas as criaturas ou um amor irresistível ou um horror também irresistível. E então será tarde para *escolher* partido. [...]» (Lewis, 1941-42, pp. 103-104). E já que mencionamos C. S. Lewis, recordemos que Dick também o faz em *The Divine Invasion*: «Ryby said, “And you should read *The Screwtape Letters*. I have two copies of that.”» (Dick, 1980a, p. 32)

³⁹ Teremos no próximo capítulo oportunidade de observar mais de perto essa afinidade mais geral entre a teologia, a SF e, em menor grau no que a essa explicação toca, a *fantasy*.

si. Esses são, no nosso entendimento, os problemas que Dick não logra resolver, ou que, justamente por serem irresolúveis, *prefere* não resolver⁴⁰, optando em vez disso por assumir semelhante irresolubilidade através duma espécie de procura da *coincidentia oppositorum*: a primeira aporia manifesta-se pelo sincretismo entre religião e técnica, a segunda pela explosão interpretativa. Não é pois por acaso que a *Exegesis* perfaz mais de 8000 páginas.

Tentemos então acompanhar essa estratégia biface na produção mais tardia de K. Dick, em particular no conjunto de novelas a que convencionou chamar-se ⁴¹ a «Trilogia de VALIS» (*VALIS, The Divine Invasion* e *The Transmigration of Timothy Archer*), apesar de a estas dever acrescentar-se pelo menos uma quarta novela que as antecede no que respeita ao momento de composição, *Radio Free Albemuth*⁴².

É precisamente por *Radio Free Albemuth* que iniciamos esta derradeira exploração da temática teológica. A intriga gira, como continuará a ocorrer em *VALIS*, em torno dos elementos autobiográficos da sua experiência «2-3-74», mas, ainda mais timidamente do que no conto «The Eye of the Sybil», Phil Dick, uma das personagens-narradores, ocupa a posição de observador muito pouco participante no que respeita a tudo o que transcenda a percepção quotidiana⁴³. Cabe a Nicholas Brady – a outra personagem – a função de

⁴⁰ Atitude poucas vezes espelhada conscientemente; pelo contrário, se há algo que se pode dizer do estado de espírito de Dick durante os seus últimos oito anos de vida – pelo menos confiando nos seus biógrafos – é que permaneceu angustiado com a incapacidade de encontrar uma explicação final. Mas pelo meio há muito de lúdico e até de jocoso nas suas múltiplas (e por vezes excêntricas) interpretações.

⁴¹ Cf. *The Novels of Philip K. Dick*, de Kim Stanley Robinson (Robinson, 1982-84, p. 111-127).

⁴² A reescrita de *The Unteleported Man*, postumamente publicada como *Lies, Inc.*, contém pelo menos um elemento «à la VALIS» que obriga a que a tomemos como um título distinto da versão de 1965: um satélite que envia informação telepática a Rachmael bem Applebaum. Aproveite-se para mencionar que *Lies, Inc.* ficou entretanto disponível em versão «restaurada», depois de uma primeira edição em que as lacunas correspondentes a algumas páginas perdidas do manuscrito foram tapadas por John Sladek. Cf., por exemplo, «LSD, Lying Ink and *Lies, Inc.*», de Andrew Butler (Butler, 2005).

⁴³ Inclusive no sombrio final, com Phil preso por motivos políticos e Nicholas morto: «Nicholas and Sadassa are dead and immortal; I am not dead and I would not be immortal. I am different from them. When I die or am killed, nothing eternal in me will live on. *I was not*

receptor duma mensagem eventualmente atribuível a um emissor divino, ou seja, a de *alter-ego* de Dick, o escritor de SF⁴⁴. Confronte-se por exemplo o seguinte excerto com a carta a Louise Zimmerman que citámos quase no início deste capítulo:

«My God, I thought, the colors are receding faster and faster as if achieving escape velocity; as if they are being sucked out or the universe itself. They must have reached the edge of the world and are vanishing beyond. And my thoughts with them? The universe, I realized, was being turned inside out – reversed. It was an eerie feeling, and I felt terrible fear. Something was happening to me, and there was no one to tell it to.

[...]

And then, winking on abruptly, a square of particolors appeared directly above me. Violent phosphene activity, I realized; and now the idea came to me that somehow the immense doses of vitamin C I was taking had set this off. I was responsible for all this myself, in my efforts to heal myself.

The exaggerated particolored square shimmered and altered at the direct center of my field of vision. It resembled a modern abstract painting; I could almost name the artist, but not quite. Rapidly, at the terrific rate of permutation in which the TV field they call flashcutting, the frame of balanced, proportioned colors gave way to another frame, equally attractive. Within a few seconds I had seen no less than twenty of them; as each frame, each abstract, appeared, it at once gave way to another. The overall effect was dazzling. Paul Klee, I said to myself excitedly. I am seeing a whole lot of Paul Klee prints – or, rather, the actual pictures themselves, an entire gallery display!» (Dick, 1976b, pp. 135-136)

Primeira interpretação do próprio Nicholas Brady: nada do que está a ocorrer-lhe passa de uma alucinação gerada pelo efeito de substâncias químicas no seu organismo. Mas o último parágrafo introduz um elemento novo que não encaixa nessa explicação: os padrões de cores assemelham-se a

granted the privilege of hearing the AI operator's voice, that voice Nicholas spoke of so often, which meant so much to him.» (Dick, 1976b, p. 277, ênfases nossas)

⁴⁴ Ao contrário de *VALIS*, onde essa informação é anunciada decorridas poucas páginas da novela, aqui a separação entre Dick e Brady é cabal. Excepto, naturalmente, para quem conheça um pouco da vida de Dick; para esses bastam as primeiríssimas linhas para denunciar a verdade sobre Brady: «My friend Nicholas Brady, who in his own mind helped save the world, was born in Chicago in 1928 but then moved right to California. Most of his life was spent in the Bay Area, especially in Berkeley.» (*idem*, p. 11)

pinturas de Paul Klee, e depois também de Marc Chagall, de Kandinsky e de um outro «artist whose style I did not recognize» (*idem*, p. 136). Deve então haver uma fonte exterior que está a transmitir a informação através de uma técnica ainda desconhecida:

«I had the intense impression that this was a telepathic contact of some sort from a very remote point, that a TV camera was sweeping out the various displays of pictures in a museum somewhere; I recalled, presently, that the Leningrad Museum was said to possess an extraordinary collection of French abstracts, and it came to me that a Soviet TV crew was sweeping out the displays over and over again and then transmitting them at enormous velocity, six thousand miles across space, to me. [...] More likely, the Soviets were conducting a telepathic experiment [...] and for reasons unknown I was overhearing – whatever the verb – this experiment, tuning in on by accident.» (*idem*, pp. 136-137)

Nada de divino, por agora; e, com efeito, a grande diferença entre *Radio Free Albemuth* e *VALIS* é o facto de o peso das explicações de carácter teológico ser mais reduzido por comparação com esta outra, que depressa toma os contornos de uma elaborada teoria da conspiração em que o Comunismo se encontra infiltrado no seio da classe dirigente americana. E que, em todo o caso, se enquadra com facilidade no cânone da ficção científica: uma tecnologia inexistente ou desconhecida no presente que permite concretizar algo confinado ao reino da imaginação – o envio de mensagens por telepatia. O mesmo acontece com uma segunda hipótese ligeiramente distinta – em vez dum emissor na União Soviética, uma fonte extraterrestre e talvez artificial:

«There I sat, and there overhead twinkled and glowed the star Albemuth, and from its network came an infinitude of messages, in assorted unknown tongues. What had happened was that the AI operator of Albemuth's station, an artificial intelligence unit, had raised me at some prior time and was holding the contact open. Therefore information reached me from the communications networks whether I liked it or not.» (*idem*, p. 150)

Ora, é neste ponto que, por insólito que pareça, as teorias de Nicholas Brady se desviam do cânone da ficção científica e, sem que seja abandonada esta hipótese da fonte extraterrestre, assumem contornos religiosos:

«It was the voice of the AI unit which I saw in dreams as the “Roman sibyl”. In point of fact it was not the Roman sibyl, not at all, and really nor a woman; it was a totally synthetic entity. [...] They had never visited Earth – no actual extraterrestrials had landed ships and walked around here – but they had informed certain humans now and then throughout the ages, especially in ancient times.» (*idem*, p. 151)

Esta última passagem evoca de imediato tanto as despropositadas (para não dizer charlatãs) teorias de Erich von Däniken ou da cientologia de L. Ron Hubbard – o mais caricato cruzamento entre ficção científica e religião que este género até agora nos legou⁴⁵ –, bem como algumas ficções tornadas clássicas (mas obviamente assumindo esse carácter ficcional) de Arthur C. Clarke: o conto «The Sentinel», a sua novelização por ocasião do filme *2001: A Space Odyssey*, e ainda *Childhood's End*. Há todavia uma diferença fundamental: o contacto entre extraterrestres e humanos não é (nunca foi) físico, mas apenas transmissão de informação. Tanto ou mais do que nas novelas que têm o andróide como figura central, Philip K. Dick serve-se aqui da constelação de teorias que têm a informação como conceito-chave (a cibernética, as ciências da computação, particularmente na vertente da investigação em inteligência artificial, etc.), mas «sequestra-as» de forma a tornarem-se compatíveis com a sua idiossincrática teologia. Por que não imaginar que um Deus benigno, tendo como objectivo a redenção dos habitantes da Terra, enviou (e continua a enviar) mensagens em momentos cruciais da nossa história? Por que não

⁴⁵ Cf. todo o capítulo «When You Wish upon a Star: Science Fiction as a Religion», em *The Dreams our Stuff is made off*, de Thomas Disch (Disch, 1998, pp. 137-162) e *Techgnosis*, de Erik Davis (Davis, 1998). Acompanharemos no próximo capítulo este último título.

imaginar que o faz através de um sofisticado transmissor na estrela de Albemuth⁴⁶?

«These realizations came to me not as speculation or even as logical deduction, but as insights presented by me by the sympathetic AI operator at work at my station. She was making me aware of that which man had ceased to understand: his role and place in the system of things. [...] Over the ages God had played a great game for the relief of this planet, but lifting the siege had still not been accomplished. Earth was still an unlit button on the exchange board of the intergalactic communications network.» (*idem*, p. 152)

Percebe-se por aqui que o gnosticismo (ou pelo menos uma versão com *nuances* gnósticas do cristianismo) é a doutrina que mais se ajusta a esta versão *high-tech* dos emissários de Deus, como era já a que melhor se adaptava à ideia dickiana de uma realidade falsa ou artificial que oculta a verdadeira. Contudo, o gnosticismo não é exclusivamente caracterizado pela ideia de salvação pelo conhecimento – apresenta, para além disso, formas mais ou menos subtis de dualismo, e portanto algum tipo de adversário ao plano divino. Em *Radio Free Albemuth*, isso ajusta-se como uma luva ao outro nível de leitura da obra, o da teoria da conspiração:

«Since I could not question the AI unit, I asked her why the opaque adversary had not been removed a long time ago; obligingly, she furnished me with a diagram which showed the adversary drawn steadily deeper into the fulfilment of the general plan.

[...]

Once more the impression had begun to come over me to slow degrees that I was in Rome, not in Orange County, California. I sensed the Empire without seeing it, sensed a vast iron prison in which human slaves toiled. [...] And I knew, from a deep internal clock down within my own self, that the true time was A. D. 70, that the Savior had come and gone but would soon return. The gray-

⁴⁶ Mais precisamente, a estrela Alfa Piscis Austrinus ou Fomalhaut, que surge também nas diversas versões de *The Unteleported Man*. Fomalhaut provém do árabe *fūm al-hūt*, que significa «boca da baleia» (tendo em conta a sua posição na constelação). Albemuth, por sua vez, evoca foneticamente «behemoth», um dos três principais monstros bíblicos, mas não, como seria de esperar, o que vive nas águas (esse seria o leviatã) e sim o que habita a terra firme.

-robed hurrying remnant, with a feeling of joy, awaited and prepared for his return.» (*idem*, pp. 155-156)⁴⁷

«Phil Dick» – a personagem – serve de contraponto às especulações de Brady, inicialmente olhando-as com algum cepticismo mas nunca as desacreditando como produtos de uma imaginação desenfreada e deslocada da realidade:

«The imaginary presence of Valis – whose name Nicholas had been forced to make up, for want of a real one – had made him into what he was not; had he gone to a psychiatrist he would still be what he was, and he would stay what he was. The psychiatrist would have focused his attention on the origin of the voice, not on its intentions or on the results. [...] No nocturnal voices, no invisible presence sketching out a happier life, would have plagued him. How undisturbed, the sleep of the foolish.» (*idem*, p. 54)

Não demora muito, contudo, até que também Phil Dick acredite nelas⁴⁸, como o demonstra esta fala dum diálogo com outra personagem, Vivian Kaplan:

⁴⁷ Como na interpretação dickiana que apresentámos de *Flow my Tears...* – nos seus ensaios de 1977 e 1978 –, também aqui é sugerida a hipótese de que a «luta» divina se faz entre duas realidades alternativas, à maneira de *The Man in the High Castle*; curiosamente, a referência à realidade de onde emana a mensagem não poderia ser mais lisonjeira para o leitor português: «The low-level AI operator had given me the one firm clue; “Portuguese States of America” could be nothing other than an alternate world. It was not the future helping, or the past, or extragalactic entities form another star – it was a parallel Earth, stepped in religiosity, coming to our aid.» (*idem*, pp. 182-183)

⁴⁸ No final, e graças à subtil maiêutica de Leon (um colega de cativeiro), converte-se a elas como qualquer comum cristão de tempos pós-apostólicos, isto é, sem nunca ter tido contacto directo com a entidade chamada VALIS:

«“Did you belong to Aramchek?” Leon asked, leaning close to me.

“No”, I said.

“You know anything about it?”

“Two friends of mine belonged to it.”

“They’re dead?”

“Yes”, I said.

“What’s Aramchek teach?”

“I don’t know if it teaches”, I said. “I know a little about what it believes.”

“Tell me”, Leon said, eating his sandwich.

“They believe”, I said, “that we shouldn’t give our loyalty to human rulers. That there is a supreme father in the sky, above the stars, who guides us. Our loyalty should be to him and him alone.”

«“Some of the truth about Nicholas reads like the wildest fiction, so help me God.”» (*idem*, p. 93)

Em *VALIS*, pelo contrário, Phil Dick coloca repetidamente de parte a experiência – e respectivas interpretações – de Horselover Fat (que toma o lugar de Nicholas Brady) como meros delírios de uma personalidade desequilibrada. Os exemplos abundam, como se fosse necessário recordá-lo a todo o momento ao leitor. Destacamos apenas um:

«Let it be said that one of the first symptoms of psychosis is that the person feels perhaps he is becoming psychotic. It is another Chinese fingertrap. You cannot think about it without becoming part of it. By thinking about madness, Horselover Fat slipped by degrees into madness.» (Dick, 1978d, p. 18)

Semelhante distanciamento torna-se porventura mais imperativo na medida em que – nova diferença entre estas duas novelas – Horselover Fat e Phil Dick são uma e a mesma pessoa. Em *Radio Free Albemuth*, os protagonistas assemelham-se apesar de serem duas personagens distintas. Aqui, são (pelo menos⁴⁹) duas manifestações de alguém com personalidade múltipla – di-lo a muito citada frase «I am Horselover Fat, and I am writing this in the third person to gain much-needed objectivity.» (*idem*, p. 11) –, ou então (ao fim de mais de vinte e cinco anos de escrita aprendem-se alguns *tricks of the trade*) muito simplesmente um artifício narrativo – algo não tantas vezes citado: «I am, by profession, a science fiction writer. I deal in fantasies. My life is a fantasy.» (*idem*, p. 12)

“That’s not a political idea”, Leon said with disgust. “I thought Aramchek was a political organization, subversive.”

“It is.”

“But that’s a religious idea. That’s the basis of religion. They been talking about that for five thousand years.”» (*idem*, p. 278)

⁴⁹ Para além deles, também Kevin e David – como o comprovam as iniciais dos respectivos nomes, P, K e D, como em «Philip K. Dick» – podem ser vistos como mais duas encarnações ficcionais do autor, um ainda mais céptico e cínico do que «Phil Dick», o outro um ferrenho católico.

Esta técnica permite não só esse inesperado maior distanciamento como também, e derivando dele, que seja apresentada uma multiplicidade de teorias. A intriga de *Radio Free Albemuth* leva a que ambos os narradores (Phil e Nicholas) filtrem boa parte das interpretações possíveis da experiência mística de Nicholas, favorecendo quase em exclusivo, e como já o referimos, as suas dimensões conspiratórias. Em *VALIS*, ainda que o narrador seja um só (Phil), as vozes (Phil, Kevin, David, Horselover Fat) multiplicam-se, e o artifício que consiste na apresentação pontual de excertos da *Exegesis*⁵⁰ como sendo da autoria de Fat contribui ainda mais para esta verdadeira propagação de interpretações. Os comentários quase sempre irónicos do narrador impedem que qualquer delas emergja para o leitor como a dominante, como na seguinte passagem:

«Fat kept working this particular theme over and over again [...]. He felt sure the universe had begun to talk to him. Another entry in his journal reads:
#36. We should be able to hear this information, or rather narrative, as a neutral voice inside us. But something has gone wrong. [...] Something has happened to our intelligence. [...]
to which I personally am tempted to say, Speak for yourself, Fat.»
(Dick, 1978d, p. 25)

Entre as diversas teorias de Fat, somos, por exemplo, de novo contemplados com a ideia gnóstica da «Black Iron Prison» que oculta a verdadeira realidade:

«[...] during the interval in which he had experienced the two-world superimposition, had seen not only California, USA, of the year 1974 but also ancient Rome, he had discerned within the superimposition a Gestalt shared by both space-time continua, their common element: a Black Iron Prison.» (*idem*, p. 54)

⁵⁰ Depois repetidos em apêndice a *VALIS*, numa ordem que procura conferir-lhes a lógica possível, e portanto possivelmente reescritos para a ocasião.

Mas se nessa passagem não nos afastámos ainda demasiado das interpretações cristãs canónicas⁵¹ – ou afastámo-nos apenas tanto quanto o haviam feito as diferentes seitas gnósticas, talvez com uma pequena pitada de tecnologia –, mais à frente o sincretismo começa a instalar-se, mas ainda sobre um pano de fundo dualista:

«At this point in his *Meisterwerk* he had begun patiently to fabricate his cosmogony [...]. Few individuals compose cosmogonies; usually entire cultures, civilizations, people or tribes are required [...]. Fat well knew this, and prided himself on having invented his own. He called it:

TWO SOURCE COSMOGONY

In his journal or exegesis it came as entry #47 and was by far the longest single entry:

The One was and was-not, combined, and desired to separate the was-not from the was. So it generated a diploid sac which contained, like an eggshell, a pair of twins, each an androgyn, spinning in opposite directions (the Yin and Yang of Taoism, with the One as the Tao. [...] however, motivated by a desire to be (which the One had implanted in both twins), the counter-clockwise twin broke through the sac and separated prematurely; i. e., before full term. This was the dark or Yin twin. [...] The full term twin, called Form I by Parmenides, advanced correctly through its growth stages, but the prematurely born twin, call Form II, languished.» (*idem*, pp. 102-103)

⁵¹ Uma das passagens de *VALIS* com mais humor – ainda que um humor bastante sombrio – tem lugar quando Horselover Fat, na sequência das suas tentativas de suicídio, está a ter sessões de terapia com Maurice, um psicólogo fervorosamente crente nos dogmas do cristianismo mas ignorante de tudo o que se afaste do cânone oficial:

«Maurice, raising his voice, shouted, “Then isn’t it an offense against God to ice yourself? Did you ever think of that?”

“I thought of that”, Fat said. “I thought of that a lot.”

“Well? And what did you decide? Let me tell you what it says in Genesis, in case you’ve forgotten.” [...]

“Okay”, Fat broke in, “but that’s the creator deity, not the true God.”

“What?” Maurice said.

“Fat said, “That’s Yaldaboath. Sometimes called Samael, the blind god. He’s deranged.”

“What the hell are you talking about?” Maurice said. [...] “Who made up this stuff? You?”

“Basically”, Fat said, “my doctrine is Valentinian, second century C. E.”

“Who’s this “Yaldaboath”? Yahweh created the world! It says so in the Bible!”» (Dick, 1978d, pp. 96-97)

Até que as especulações puramente teológicas – pouco importa se a sua conciliação é ou não consistente – se cruzam com as interpretações políticas que prevaleciam em *Radio Free Albemuth*, mas também com um argumento de pura *sci-fi* ainda mais mirabolante do que toda a sua ficção anterior:

«#15. The sybil of Cumae protected the Roman Republic and gave timely warnings. In the first century C. E., she foresaw the murders of the two Kennedy brothers, Dr King and Bishop Pike. [...] The Republic had once again become an empire with a caesar. "The Empire never ended."

[...]

#7. The Head Apollo is about to return. St Sophia is going to be born again; [...]. The Buddha is in the park. Siddhartha sleeps (but is going to awaken). [...]

Knowing this, by direct route from the divine, made Fat a latter-day prophet. But, since he had gone crazy, he also entered absurdities into his *tractate*.

#51. [...] The three-eyed invaders are mute and deaf and telepathic, [...] and emanated from a planet in the star-system Sirius. [...] They covertly influence our history toward a fruitful end.

By now Fat had totally lost touch with reality.» (*idem*, pp. 112-113)⁵²

Aproximadamente a meio da novela, Horselover Fat e o seu amigo céptico Kevin assistem a um filme de Eric Lampton/Mother Goose intitulado *Valis*, que conta a história de um certo Nicholas Brady que vive numa realidade alternativa em que o presidente se chama Ferris F. Freemont – i. e., assistem a um filme que deveria chamar-se *Radio Free Albemuth* – e nele encontram estranhas semelhanças com a experiência mística de Fat (na sua versão «conspiratória»). Ao serem impelidos a conhecer Lampton e a sua

⁵² Como que em resposta a Eric Rabkin (cf. nota 10, acima), poderíamos dizer que Horselover Fat pode ter perdido o contacto com a realidade, mas não Philip K. Dick, o escritor, nem Phil Dick, o narrador: «Who am I? How many people am I? Where am I? This plastic little apartment in southern California is not my home, but now I am awake, I guess, and here I live, with my TV (hello, Dick Clark), and my stereo (hello, Olivia Newton-John) and my books (hello nine million stuffy titles). In comparison to my life in the inter-connected dreams, this life is lonely and phony and worthless» (*idem*, p. 131)

família, a multiplicidade de interpretações precipita-se num esoterismo (ou numa insensatez) cada vez mais impenetrável⁵³. Os Lamptons crêem em teorias ainda mais rebuscadas do que Fat – teorias onde cabe por exemplo a proporção de ouro derivada da série de Fibonnacci⁵⁴, onde cabem as técnicas cabalísticas de interpretação, onde cabe inclusive a crença de que são provenientes dum planeta de Albemuth. A filha destes, Mini ou Sophia, é uma criança sobredotada, ou então um instrumento divino, que cura Dick/Fat da dupla personalidade que vinha acompanhando o leitor desde o início da novela – «Horselover Fat was gone forever. As if he had never existed.» (*idem*, p. 212). Ou ainda, como que regressando a uma das hipóteses iniciais em *Radio Free Albemuth* mas aqui em versão ainda mais implausível, um robot-terminal de VALIS, o «Vast Active Living Intelligent System»:

«As we walked away from the child, I said, “Her voice is the neutral AI voice that I’ve heard in my head since 1974.”

Kevin said hoarsely, “It’s a computer. That’s why it only answers certain questions.”

[...]

“An AI system”, Eric said. “An artificial intelligence.”

“A terminal of VALIS”, Kevin said. “An input, output terminal of the master system VALIS.”

“That’s right”, Mini said.

“Not a little girl”, Kevin said.

“I gave birth to her”, Linda said.

“Maybe you just thought you did”, Kevin said.» (*idem*, p. 215)

⁵³ E, apesar disso, o céptico Kevin começa a dar algum crédito às especulações de Fat: «the opinion Kevin copped to was that all along he had taken it for granted that Fat was simply crazy. [...] Kevin had gone to the movies and now he was not so sure; the Mother Goose flick had shaken him up.» (*idem*, p. 172)

⁵⁴ Este «golden rectangle», que para as personagens de VALIS é a porta de saída da «Black Iron Prison» de regresso ao «Palm Tree Garden», equivale a uma razão de aproximadamente 1:1,618, ou 0,618:1, ou, de modo mais preciso, $1:\frac{1+\sqrt{5}}{2}$, a relação entre o lado de um

pentágono regular e a respectiva diagonal. Num rectângulo com estas proporções, se retirarmos o comprimento do lado menor ao maior (i. e., seccionarmos um quadrado), resta um rectângulo homólogo. A relação pode ser encontrada na natureza, por exemplo na progressão das espirais dos bivalves, mas também na arquitectura clássica, em obras como o panteão grego; mais recentemente, é (com a aproximação possível) a proporção entre os lados dos cartões de crédito. Cf. p. ex., o site «Fibonacci Numbers and Nature», in <http://www.mcs.surrey.ac.uk/Personal/R.Knott/Fibonacci/fibnat.html>

Mas até mesmo esta derradeira tentativa de dar um sentido se revela como *falhada*, por um lado, e *passageira*, por outro. Falhada porque o consenso entre as personagens é superficial: Kevin, por exemplo, continua a insistir na explicação mais racional (ou técnica); Phil Dick conserva algo da fé de Fat:

«“We’re dealing with a high order of sophisticated technology”, I said [...].

“A *purely technological phenomenon*”, Kevin said. “A major technological breakthrough.”

[...]

“[...] In one instant that child cleared up your mind. You stopped believing you were two people. You stopped believing in Horselover Fat as a separate person. [...]”

“He’s right”, David said in a gentle voice. “We all kept hoping, but it seemed as if – you know. As if you’d never heal.”

“Heal”, I said. “She healed me. Not Horselover Fat but me.” They were right; the *healing miracle* had happened and we all know what that pointed to [...].» (*idem*, pp. 218 e 219, ênfases nossas)

Mas – fenómeno tecnológico ou milagre – essa reunificação das personalidades é insuficiente, pois a morte de Mini faz com que Horselover Fat volte a emergir de Phil (que de resto nunca abandonara a busca de outras manifestações de VALIS). Fat, com uma nova e mórbida crença, parte em busca da Santa Sofia que havia sido a criança Mini Lampton. Phil Dick fica, especado na sala frente à televisão enquanto aguarda notícias de Fat:

«“Then the true name for religion”, Fat said, “is death.”

“The secret name”, I agreed. “You got it. Jesus died; Asklepios died – they killed Mani worse than they killed Jesus, but nobody even cares; nobody even remembers. [...] Death is the real name for it; not God, not the Savior, not love – *death*.”

[...]

Seated before the TV set I watched and waited for another message.

[...].

My search kept me at home; I sat before the TV set in my living room. I sat; I waited; I watched; I kept myself awake. As we had been told, originally, long ago, to do; I kept my commission.» (*idem*, pp. 246 e 255-256)

Esta dualidade entre o Horselover Fat que parte, que permanece em trânsito em busca de um sentido, por estapafúrdio que seja, e o Phil Dick que – mais sensato ou apenas desenganado? – prefere observar de longe irá replicar-se nas derradeiras obras, *The Divine Invasion* e *The Transmigration of Timothy Archer*. Como o assinalou oportunamente Kim Stanley Robinson, para que exista de facto uma trilogia (ou tetralogia) de «VALIS», *The Divine Invasion* deve ser lido como se fosse uma novela de ficção científica escrita por Horselover Fat⁵⁵; *The Transmigration...* como uma novela predominantemente realista escrita por um Phil Dick distanciado, desiludido mas ainda fascinado com alguns dos acontecimentos do seu passado recente⁵⁶:

«Following *VALIS*, and the explication of this split personality, we have two more books, a science fiction novel and a realist novel. We could say, then, that *The Divine Invasion*, the science fiction novel, is the book written by Horselover Fat, while *The Transmigration of Timothy Archer*, the realist novel, is the book written by “Phil Dick”. The form of the trilogy is therefore a sort of “V”, with *VALIS* at the base, and the other two books at the end of each arm.» (Robinson, 1982-84, pp. 111-112)

Robinson não inclui *Radio Free Albemuth*, o que complicaria o esquema em «V»⁵⁷, e muito menos a novela *The Owl in Daylight*, que não passava de alguns esboços e de muitas ideias algo incongruentes na cabeça de Dick, mas

⁵⁵ «Following *VALIS*, and the explication of this split personality, we have two more books, a science fiction novel and a realist novel. We could say, then, that *The Divine Invasion*, the science fiction novel, is the book written by Horselover Fat, while *The Transmigration of Timothy Archer*, the realist novel, is the book written by “Phil Dick”.» (Robinson, 1982-84, p. 111) E tendo em conta que Fat emerge por duas vezes, no início e no fim de *VALIS*, deve ser-se ainda mais específico, pois *The Divine Invasion* é a novela escrita pelo Horselover Fat *que parte*: «So the novel ends with the two halves of the protagonist still separated [...]. In the two novels that follow in this trilogy we will see each half at work» (*idem*, p. 117). Um exemplo de que os acontecimentos de *VALIS* devem ser tomados como pressupostos pela narrativa da novela seguinte é a personagem de Zina, uma outra Santa Sofia imaginada a partir de Mini Lampton.

⁵⁶ Bem como do seu círculo de amigos, em especial *The Transmigration...*

⁵⁷ Mais precisamente, e uma vez que Kim Stanley Robinson terá tido acesso aos manuscritos na California State University at Fullerton, reduz *Radio Free Albemuth* ao estatuto de *draft*: «The movie that they [as personagens de *VALIS*] go to see, called *Valis*, is described and discussed in some detail in chapter 9. The movie’s plot is condensed from an earlier draft of the novel *VALIS*» (Robinson, 1982-84, p. 116, ênfase nossa).

da qual é de acreditar que continuaria, talvez de modo mais contido, a explorar a mesma temática. A «trilogia» poderia assim ascender a cinco títulos, sem contar com a reescrita tentada mas abandonada de *The Unteleported Man* (hoje *Lies, Inc.*). Evitemos contudo essa complexidade adicional – até porque já observámos com um grau suficiente de pormenor os pontos de contacto entre *Radio Free Albemuth* e *VALIS* –, limitando-nos a uma curta passagem por uma das novelas, *The Divine Invasion*, e por um ainda mais curto remate com a ajuda da que resta, *The Transmigration of Timothy Archer*.

The Divine Invasion, se vista como obra de «Horselover Fat», pode descrever-se como uma espécie de «barroco» contido. Os delírios interpretativos que Dick transpusera da *Exegesis* para *VALIS* continuam presentes, mas, talvez porque ao contrário desta última não se quebra o contrato de leitura da «suspension of disbelief» – dito de outro modo, a novela é assumida totalmente enquanto ficção –, consegue-se, contrariamente ao que seria de esperar de «Horselover Fat», uma maior congruência ou «normalidade» narrativa. Há em *The Divine Invasion* aquilo que os falantes da língua inglesa chamam «*a method to one's madness*»⁵⁸. Uma das facetas desse método é – duplamente – o retorno às origens. Dick retorna a um *topos* da sua primeira *novella*, *The Cosmic Puppets*: o deus que se esqueceu de quem é; as personagens regressam também, cada uma a seu modo, às suas origens. Resumida à sua expressão mais simples, a intriga de *The Divine Invasion* é tão-só uma Segunda Vinda de Cristo (ou da própria Deidade) em versão SF: em época de exploração espacial⁵⁹, Emmanuel (o nome que é Lhe é dado na novela) vem literalmente dos céus, numa nave intergaláctica, tendo sido

⁵⁸ A expressão é, como tantas outras de origem shakespeariana, mais concretamente de *Hamlet*, acto II, cena 2: «POLONIUS: [*aside*] Though this be madness, yet there is method in it.» (Shakespeare, 1592-1595, citado a partir de fonte *online*)

⁵⁹ *The Divine Invasion* é das poucas novelas em que não há uma datação da diegese, por arbitrária que seja – a história de *VALIS* também não é datada, mas tal é desnecessário, pois tem lugar num presente ou futuro quase imediato. Em *Philip K. Dick: The Pocket Essential*, Andrew Butler fornece uma prática lista dessas datas, título a título (Butler, 2000a).

concebido por um casal de terrestres em missão numa estação espacial num planeta do sistema CY30-CY30B.

A «anunciação», ou aquilo que mais dela se aproxima, é feita a Herb Asher, o «pai» de Emmanuel, pelo próprio deus do Antigo Testamento (que aparentemente habita esse planeta)⁶⁰. Rybys Rommey, a mãe, padece de cancro⁶¹, e não sobreviverá ao regresso à Terra devido a um acidente com a nave; Herb, também vítima desse acidente, é colocado em suspensão criogénica. A outra personagem que os acompanha na gravidez e na viagem é Elias Tate – o profeta Elijah –, que se substituirá aos pais na tarefa de criar Emmanuel. A última figura de relevo para a nossa breve leitura é Zina, uma criança aproximadamente da idade de Emmanuel que está continuamente a propor-lhe enigmas que o libertarão progressivamente, por anamnese, da sua ignorância.

Mais até do que em *VALIS*, os conceitos de «Black Iron Prison» e «Palm Tree Garden» (bem como todos os que deles derivam, como o «*golden rectangle*») são aqui fulcrais. O momento mais decisivo para Emmanuel ocorre quando toma consciência de que, como em certas interpretações cabalísticas, ele é apenas a metade masculina de Deus, de que Zina é a feminina:

⁶⁰ Um deus bastante peculiar, que, embora não se confunda – de início – com o demiurgo do mundo material segundo uma interpretação gnóstica (a *bête noire* de *The Divine Invasion* é um outro deus, Belial), tem algo de *trickster*: uma das formas que tem de ocupar o tempo é interferir com o equipamento electrónico de Herb Asher: «Well, that explained the soupy string music, the endless Fiddler on the Roof. Yah was responsible. Herb Asher's dome had been infiltrated by the ancient local deity who obviously begrudged the human settlers the electronic activity that they had brought.» (Dick, 1980a, p. 23), ou mesmo destruí-lo, como quando anuncia a sua presença:

«That night as he lay sleeping a voice said softly to him, "Herbert, Herbert."
He opened his eyes. "I'm not on standby", he said, thinking it was the mothership.

[...]

"Look", the voice said.

He looked – and saw that his control board, which governed all his communications gear, was on fire.

[...]

"Who is it?" he said

The voice said, "It is Ehyeh."

"Well", Herb Asher said, amazed. It was the deity of the mountain, speaking to him openly, without an electronic interface.» (Dick, 1980a, p. 34)

⁶¹ Usando contudo a sua doença, como a Gloria Knudson de *VALIS*, como arma psicológica.

«“You are Diana, the fairy Queen”, he said. “You are Pallas Athena, the spirit of righteous war; you are the spring Queen, you are Hagia Sophia, Holy Wisdom; you are the Torah which is the formula and blueprint of the universe; you are Malkuth of the Kabala, the lowest of the ten sefirot of the Tree of Life; and you are my companion and friend, my guide. But what are you actually? Under all disguises? I know what you are and –” He put his hand on hers. “I am beginning to remember. The Fall, when the Godhead was torn apart.”» (Dick, 1980a, p. 192)

Com uma capacidade sincrética – poderíamos dizer *ecuménica* ou apenas *herética*? – muito mais apurada do que a deriva das interpretações em *VALIS*⁶², em *The Divine Invasion* fica apenas por resolver o problema ético e teológico que consiste na capacidade de traçar a linha que diferencia a justiça divina da vingança divina. Com a reunião de Emmanuel e Zina, Belial – o demónio encarnado num bode – é derrotado, mas – primeira surpresa – isso não equivale ao fim do Mal no mundo.

«“That thing on the roof”, Herb Asher said. But Emmanuel had disappeared, now; only he himself and Linda Fox remained. “I’ll call the city”, Linda Fox said. “They’ll haul it away. They have a machine that does that. Hauls away the poisonous snake. [...] Turn on the radio and get the news. There will be wars and rumours of wars. There will be great upheavals.”» (*idem*, p. 237)

E – segunda surpresa, que o desaparecimento de Emmanuel talvez possa ajudar a compreender – Belial regressa à sua forma inicial de anjo que havia caído, insinuando de novo uma hipótese gnóstica de interpretação, em conformidade com o que K. Dick especulara nos ensaios «If You Find this World Bad...» e «How to Build a Universe...»:

⁶² O que não deve ser tomado como um elogio de *The Divine Invasion* à custa da depreciação de *VALIS*; pelo contrário, entre *VALIS* – que é em quase todos os aspectos uma obra superior – e *The Divine Invasion* há uma diferença de atitude. No primeiro caso mostra-se um Horselover Fat desorientado por não conseguir encontrar um sentido único para as suas experiências místicas; no segundo demonstra-se o quão fantasiosa – e, no limite, inverosímil – é qualquer resposta, por mais que dotada de coerência interna.

«Later, he and Linda Fox went back up on the roof to view the remains of Belial. But to his surprise he saw not the carcass of a wizened goat-thing; instead he saw what looked like the remains of a great luminous kite that had crashed and lay in ruins all across the roof.

Somberly, he and Linda gazed at it as it lay broken everywhere, vast and lovely and destroyed. In pieces, like damaged light.

“This is how he was once”, Linda said. “Originally. Before he fell.

This was his original shape. We called him the Moth. [...]”

“Will he ever be again as he once was?” Herb Asher said..

“Perhaps”, she said. “Perhaps we all may be.”» (*idem*, pp. 237-238)

A hipótese é, ainda que de forma muito enviesada, reforçada pela narrativa paralela que conta as ilusões de Herb Asher em suspensão criogénica, onde vive uma realidade artificial à maneira das personagens em *cold-pac* de *Ubik* ou dos astronautas de *A Maze of Death*. Aí, é concedida a Herb Asher a possibilidade de viver a sua maior fantasia, conhecer (e eventualmente envolver-se romanticamente com) a cantora Linda Fox. Analogamente a essas novelas, em que as pistas narrativas levam o leitor a gerar uma interpretação que permite traçar as fronteiras entre a «realidade real» e um seu simulacro, mas apenas para no final reabrirem a dúvida, há um momento em *The Divine Invasion* em que a ilusão de Herb Asher se torna realidade, mas desta vez por intervenção divina:

«Emmanuel said, “I made him a promise and I do not lie.” I shall fulfill that promise, he said to himself. In this realm or in my own realm; it doesn’t matter because in either case I will make Linda Fox real. That is the power I have, and it is not the power of enchantment; it is the most precious gift of all: reality.”

[...]

“I say that the quality of realness is more important than any other quality, because once realness departs, there is nothing. A dream is nothing.”» (*idem*, p. 160)

Mas será essa a realidade *definitiva*, ou há ainda mais outra e outra camada a desvelar?⁶³

«“Grey truth”, the goat-creature continued, “is better than you have imagined. You wanted to wake up. Now you are awake; I show you things as they are, pitilessly; but that is how it should be. How do you suppose I defeated Yahweh in times past? By revealing his creation for what it is, a wretched thing to be despised.”» (*idem*, p. 228)

Quem é a Deidade e quem é um mero demiurgo, se à frente Linda Fox se anuncia como mais outra criatura celestial, o Advogado ou Auxiliador divino, enquanto Belial é o Acusador ou – no final de que apresentámos um excerto – a ainda mais enigmática Mariposa [*Moth*]?

Só em *The Transmigration of Timothy Archer* se consegue estancar esta incontinência interpretativa, mas não sem confrontá-la por uma derradeira vez. O modo narrativo que permite lográ-lo é realismo, ao qual regressa depois de cerca de duas décadas em que só de quando em quando e muito sorrateiramente o mesclava com os protocolos do género; o dispositivo que para tal mais contribui é a escolha como foco – não esqueçamos que esta é a novela escrita pelo “Phil Dick” que permanecera em casa no final de *VALIS* – da personagem de Angel Archer. Angel é, salvaguardadas as devidas distâncias, uma versão feminina de “Phil Dick”.

Em *Radio Free Albemuth*, Nicholas Brady é a parte de K. Dick que permaneceu em Berkeley, a cidade – como ele próprio não se cansa aí de relembrar⁶⁴ – dos radicais de esquerda, enquanto “Phil” é a metade racional (e

⁶³ Por questões de lógica argumentativa, somos aqui obrigados a simplificar. Como o notou (praticamente em primeira mão) Kim Stanley Robinson, a única maneira de a novela fazer sentido como um todo é concluir que Herb Asher *nunca* chega a sair do estado de suspensão, limitando-se a saltar de sonho em sonho: «But even after Emmanuel and Zina have resolved their bet, Herb’s lived reality refuses to change. From chapter 13 until the end of the book – and this is an important point when we attempt to understand *The Divine Invasion* – he never leaves the “ersatz universe” created for him by Emmanuel and Zina. [...] when the novel ends, Herb Asher is still living in an illusory world» (*idem*, p. 119).

⁶⁴ Cf. Dick, 1976b, pp. 27-28, por exemplo.

talvez conformada com o fim dos *sixties*) que se mudara, ainda que renitente, para o mais pragmático sul da Califórnia. Tivesse Philip K. Dick vivido mais alguns anos para assistir ao triunfo da «Reaganomics» na década de 80 e poderia ter usado o seu próprio caso como exemplo de alguém que foi derrotado pelas circunstâncias – ou, recordando o modo como inicia «How to Build a Universe...», pela «Disneylândia» (cf. Dick, 1978b). Poderá parecer um pormenor banal, mas é significativo que Angel não precise de sair de Berkeley para tomar consciência desse duro «princípio de realidade»:

«I still work at the Musik Shop on Telegraph Avenue in Berkeley and I'm trying to make the payments on the house that Jeff and I bought when we were married. I got the house and Jeff got nothing. That was the story of his life.

[...]

As in the many preceding years, Berkeley and paranoia were bedfellows. The end of the Vietnam War was a long way off; Nixon had yet to pull out U. S. forces. [...]. We independent activists suspected everyone of conniving; we trusted neither the right nor the CP-USA. If there was any single hated thing in Berkeley it was the smell of the police.» (Dick, 1981b, pp. 8 e 20-21)

Estes são aliás apenas duas das primeiras ilustrações que se repetem insistentemente ao longo da novela. E o que é verdade para as questões políticas volta a sê-lo, talvez ainda com maior acuidade, para a temática religiosa. Contrastando com Angel Archer⁶⁵ temos o seu ex-sogro, o bispo episcopaliano Timothy Archer. Ambos estão ligados pelo amor aos livros e ao saber, um amor por vezes incapaz de travar-se a si mesmo, isto é, de «reengrenar» a realidade, como no seguinte diálogo sobre questões teológicas:

⁶⁵ Por razões de economia de espaço, e porque aqui nos interessa em exclusivo ler *The Transmigration of Timothy Archer* à luz (teológica) das novelas que a antecederam, não contrastamos Angel com o seu ex-marido Jeff (a figura do «eterno estudante», incapaz de abandonar o espírito do *flower-power*), nem com Kirsten Lundborg (cuja saúde – física e mental – se vai degradando à medida que o amante, Timothy, fica obcecado com os Manuscritos zadoquitas e com a possibilidade de contactar o espírito de Jeff), nem ainda com Bill Lundborg, o filho hebefrénico de Kirsten, que representa um outro extremo, ao ser incapaz de abstrair-se da realidade concreta.

«[Angel] “Maybe the scholars and translators will find some of this *anokhi*.”

[Timothy] “Find God”, he echoed, to himself.

“Find it growing. A root or a tree.”

“Why do you say that? He seemed angry. “What would make you say that?”

“Bread has to be made out of something. You can’t eat bread unless it’s made from something.”

“Jesus was speaking metaphorically. He did not mean literal bread.”

“Maybe he didn’t, but the Zadokites apparently did.”

“That thought crossed my mind. Some of the translators are proposing that. That a literal bread and a literal drink is signified.

[...]» (*idem*, p. 83)⁶⁶

Timothy Archer, todavia, à imagem de Horselover Fat e de Nicholas Brady (mas também à imagem de uma figura real, o bispo James Pike que se tornara amigo bastante próximo de Dick), é incapaz de preocupar-se com as pequenas questões práticas do mundo, como já o notara Kim Stanley Robinson:

«Archer is, like Fat, a visionary [...] The effect on the reader is as if Dick has said, “All right, Horselover Fat was funny, a Falstaffian comic figure based on some of my own tendencies; but these tendencies also exist even more markedly in respected people in the real world, and the consequences of such behaviour – such madness – are very serious indeed: they can kill you.”» (Robinson, 1982-84, p. 121)

Apesar do episódio cómico em que Timothy, absorto em problemas teológicos, arrasta uma bomba de gasolina com o seu carro (cf. Dick, 1981b, p.

⁶⁶ Mais à frente, Timothy confirma as algo heréticas suspeitas de Angel:

«[Timothy] “They haven’t really published the important part. About the mushroom. They’re keeping that secret for as long as they can. However –”

“What mushroom?”

“The *anokhi*.”

I said, incredulous, “The *anokhi* is a mushroom?”

[...]

“They made mushroom bread out of it. They made a broth from it and drank the broth; ate the bread, drank the broth. That’s where the two species of the Host come from, the body and the blood. Apparently the *anokhi* mushroom was toxic but the Zadokites found a way to detoxify it, at least somewhat, enough so it didn’t kill them. It made them allucinate.”» (Dick, 1981b, pp. 89-90)

18), ele é essencialmente uma figura trágica, que morre no deserto em busca do *anokhi* por não ter tido a prudência de levar água e mantimentos suficientes, transportando consigo em vez disso apenas um mapa e latas de bebida gaseificada (cf. *idem*, p. 213). Para Angel, pelo contrário, nem mesmo o «real» deve impor-se enquanto «deserto»:

«*I am no different, then from Timothy Archer. To me, too, books are real and alive; the voices of human beings issue forth from them and compel my assent, the way God compels our assent to world, as Tim said.*

[...]

So for me in a certain unusual way – for certain unusual reasons – books and reality are fused; they join through one incident, one night of my life; my intellectual life and my practical life came together – nothing is more real than a badly infected tooth – and having done so they never completely came apart again.

[...]

And yet – I feel that this was what Tim had not done; he had either not integrated the book and the pain, or, if he had, he had got it wrong. He had the tune but not the words. More correctly, he had the words but those words pertained not to world but to other words, which is termed by philosophy books and articles on logic “a vicious regress”.» (Dick, 1981b, pp. 147, 148 e 149)

Que dizer contudo de Philip K. Dick, o autor, a pessoa de carne e osso? Teria ele conseguido, nesses meados de Abril de 1981 quando terminou o manuscrito de *The Transmigration of Timothy Archer*, o equilíbrio razoável⁶⁷ de Angel ou oscilava ainda, nessa nunca terminada *Exegesis*, entre as múltiplas figuras a que deu vida nestas obras de teor mais teológico? Atingir a «homeostase» de Angel seria, para alguém que vivia da escrita – para mais num género como a SF – estagnar. Mas não podemos também pôr a sua obsessão em pé de igualdade com as de Horselover Fat nem, muito menos,

⁶⁷ Evitamos mais uma vez o termo «racional».

com a quase monomania de Timothy Archer⁶⁸. Como prova a incapacidade de, nos quase onze meses que lhe restariam de vida, dar uma estrutura definitiva a *The Owl in Daylight*⁶⁹, por entre as múltiplas ideias que lhe ocorriam para essa novela, Dick jamais poderia deixar que secasse a sua fonte de interpretações. E ainda que a temática da religião continuasse omnipresente desde 1974 – com uma clara preferência pelas abordagens gnósticas ou «gnosticizantes», que, como procuraremos tornar ainda mais evidente no capítulo que se segue, são as que melhor se adequam a um tempo e a um género submergidos pela tecnologia –, o modo como foi capaz de assumir uma atitude simultaneamente comprometida e distanciada (com todas as *nuances* intermédias) é um dos testemunhos mais eloquentes de que, por entre essa multiplicidade, há um fio a conectar a sua obra. A esse fio – com o qual encerraremos depois este trabalho – chamamos «contemporaneidade».

⁶⁸ Monomania que em *The Transmigration...* é assim descrita, muito se aproximando da definição dickiana de «andróide»: «What has happened is that you have gone crazy; you have become psychotic. Because you have discounted the testimony of your senses; you could see out the window that the car lights were not on, yet you went out to check anyhow. [...] Theoretically, you could travel between your bedroom and the car forever, trapped in an eternal closed loop of unlocking your car, trying the light-switch, returning to the house – in this regard you herewith are a machine. You are no longer a human.» (Dick, 1981b, pp. 105-106)

⁶⁹ Algo que era bastante comum no seu processo de escrita, acabando contudo por finalmente começar a dactilografar redigindo a versão definitiva em tempo recorde. Nos anos 70, a menor produção é provavelmente sinal de que começava a dar maior atenção à estrutura, mas – como o demonstra a «dupla vida» de *VALIS*, cuja primeira encarnação foi o abandonado *Radio Free Albemuth* – continuava a ser capaz de recomeçar um projecto do zero.

Behold the Man

«Almost all knowledge, after all, fell into that category. It was either perfectly simple once you understood it, or else it fell apart into fiction. As a Jesuit – even here, fifty light-years from Rome – Ruiz-Sanchez knew something about knowledge that Lucien le Conte des Bois-d'Averoigne had forgotten, and that Cleaver would never learn: that all knowledge goes through *both* stages, the annunciation out of noise into fact, and the disintegration back into noise again. The process involved was the making of increasingly finer distinctions. The outcome was an endless series of theoretical catastrophes.

The residuum was faith.»

James Blish, *A Case of Conscience*¹

ESTÁVAMOS EM 1984. Philip K. Dick tinha falecido dois anos antes. A ficção científica havia passado, ao longo dos anos 70, por um período simultaneamente de estagnação e de renovação: nessa década, a *New Wave* perdeu a energia, frustrando as suas aspirações a vanguarda do género, mas – pouco importa quão profundo tenha sido o seu contributo – o campo literário estava diferente. As revistas tinham definitivamente deixado de ser a sua forma de expressão mais relevante, passando cada vez mais a funcionar (com as devidas excepções de quem preferisse as formas mais curtas de narrativa) como *showcase* de novos autores, por vezes de novas tendências, e de modo

¹ Blish, 1958, p. 25.

geral como ponto de congregação da *fandom*, onde se traçavam as fronteiras entre o leitor ocasional de novelas e o *habitué* que se mantinha a par da actividade do campo e que se servia dos magazines também como crivo de selecção de leituras mais longas. As mulheres conquistavam (ou descobriam) finalmente o género, servindo-se por vezes dos seus protocolos como mais uma forma de revindicação dos direitos femininos. Até mesmo a *hard SF*, ainda que posicionando-se contra a *New Wave* e reclamando um regresso ao que os seus defensores e praticantes consideravam ser o «núcleo duro» do género, explorava novos modos de expressão.

Apesar disso, a SF encontrava-se dividida². Não havia novos autores ou movimentos que pudessem ser considerados consensuais. Ou, para ser mais preciso, o movimento que timidamente começara a revelar-se no início desta nova década – com contos, *novelettes* e *novellas* de, entre outros, Bruce Sterling e de William Gibson, para além da *short story* «Cyberpunk», de Bruce Bethke, que baptizaria o movimento³ – só nesse ano de 1984 se revelaria em toda a sua força com a novela – ainda hoje insistentemente citada – *Neuromancer*, de Gibson. Como em «The Girl who was Plugged in» ou «Waldo», falava-se da ligação à máquina, isto é, do *cyborg*; como no ensaio de Donna Haraway (que seria, curiosamente, publicado quase em simultâneo), esse *cyborg* era-o por intermédio das tecnologias informáticas ou digitais. Mas a capacidade extrapolativa de Gibson (e seus correligionários) ia ainda mais longe... sem

² Uma excelente ilustração dessa divisão (que não deve contudo ser tomada como um cisma) são os contemplados com os prémios Hugo e Nebula durante o período de 1970 a 1984: ainda que muitas vezes coincidindo as escolhas do público (Hugo) e dos pares (Nebula), há um grande equilíbrio (quase uma alternância) entre os galardões a autores mais ligados à *hard SF* (Arthur C. Clarke, Isaac Asimov, Larry Niven, Gregory Benford) e aos da *soft SF* ou outras tendências similares (Ursula K. Le Guin, Kate Wilhelm, Vonda McIntyre, Gene Wolfe). Cf. o meu artigo «*Reality Strikes Again*: Pequena Digressão sobre a História do Uso do Termo “Ciber” nas Artes» (Rosa, 2006)

³ Referimo-nos, em particular, aos seguintes títulos, todos eles nomeados a pelo menos um daqueles prémios: «Swarm», de Bruce Sterling (nomeado em 1984 para o Hugo para melhor *novella* escrita em 1983), «Cicada Queen», também de Bruce Sterling (nomeado para o Nebula para melhor *novelette* no mesmo período), «Burning Chrome», de William Gibson (nomeado em 1983 para o Nebula para melhor *novelette* escrita em 1982), e finalmente «Johnny Mnemonic», de William Gibson (nomeado em 1982 para o Nebula para melhor *short story* escrita em 1981).

contudo deixar de ser extrapolação. Em vez de uma articulação totalmente física entre ser humano e máquina, propunha-se o *jack-in*, a ligação mental e sensorial – à maneira de uma droga alucinogénia⁴ – a um «mundo» constituído por «a graphic representation of data abstracted from the banks of every computer in the human system» (Gibson, 1984, p. 67). Um mundo navegável – i. e., um «espaço» –, um mundo sensorial, mas inexistente para lá da sua própria representação digital – «virtual», segundo algumas definições da palavra.

Mas – e esse poderá ter sido um dos ingredientes para o sucesso da novela – também um mundo a que não faltava uma conotação religiosa, conotação essa relativamente à qual não permanecia qualquer ambiguidade. Logo no início, quando Case, a personagem principal, é envenenado com uma micotoxina (o que criará o *predicament* para que a narrativa se desenrole), aquilo que mais teme não é tanto o efeito deste veneno quanto o facto de, por um lado, sentir de todo algo «real» e, por outro, o de dessa forma ficar impedido de entrar no espaço virtual ou «ciberespaço»:

«For Case, who'd lived for the bodiless exultation of cyberspace, it was the Fall. In the bars he'd frequented as a cowboy hotshot, the elite stance involved a certain relaxed contempt for the flesh. The body was meat. Case fell into the prison of his own flesh.» (Gibson, 1984, p. 12)

Como que por uma necessidade estética de simetria, no final da novela volta a insistir-se neste tipo de juízo, apresentando a sua outra faceta de sinal positivo. Wintermute, uma «inteligência artificial», ascende a um nível

⁴ Cf. o modo como Sterling compara, no prefácio a *Mirrorshades*, essas realidades artificiais às ilusões produzidas por certas drogas: «many drugs, like rock and roll, are definitive high-tech products. No counterculture Earth Mother gave us lysergic acid – it came from a Sandoz lab, and when it escaped it ran through society like wildfire. It is not for nothing that Timothy Leary proclaimed personal computers “the LSD of the 1980s” – these are both technologies of frighteningly radical potential. And, as such, they are constant points of reference for cyberpunk.» (Sterling, 1986, citado a partir de fonte *online*)

supremo de existência, que diríamos transcendental, ao transformar-se (ou mesclar-se) na própria «matriz», o conjunto de todas as bases de dados:

«“I’m not Wintermute now.”

“So what are you.” He drank from the flask, feeling nothing.

“I’m the matrix, Case.”

Case laughed. “Where’s that get you?”

“Nowhere. Everywhere. I’m the sum total of the works, the whole show.”

[...]

“So what’s the score? How are things different? You running the world now? You God?”» (*idem*, pp. 315-316)

Esta exaltação do imaterial, com o consequente – e ainda mais determinante – desprezo pela carne, viria em tempos mais recentes a ser uma das características mais marcantes da chamada «cibercultura», se não mesmo (com maiores ou menores graus de adesão) a sua invariante. É também – enunciámo-lo ao de leve no capítulo anterior – característica de certas interpretações ou correntes do gnosticismo de teor dualista (ou tendencialmente dualista), interpretações que contudo não devem confundir-se com *todo* o gnosticismo⁵. Como esperamos ter deixado claro no capítulo anterior, apesar das suas fortes simpatias pelas doutrinas gnósticas⁶, está longe de ser essa a interpretação que prevalece na obra de Philip K. Dick. Apesar das constantes indagações acerca da estrutura da realidade e das diferenças entre esta e a mera aparência (cuja discussão remetemos para um outro capítulo deste trabalho), é abusivo pretender que, para este autor, a linha que traça a fronteira entre o aparente e o real (ou entre o mundo corruptível, ou *kenoma*, e o *pleroma*) coincide com a que pode ser traçada entre

⁵ Cf. a nota 25 do capítulo anterior.

⁶ Simpatias que podemos, muito simplesmente, atribuir às suas férteis potencialidades narrativas (e explicativas, se pensarmos na *Exegesis*), o que não conduz necessariamente a que as convicções religiosas de K. Dick tenham por isso de ser classificadas como gnósticas. Para uma interessante – mas não definitiva – argumentação contra aqueles que o fazem, cf. *Pink Beams of Light from the God in the Gutter: The Science-Fictional Religion of Philip K. Dick*, de Gabriel McKee, em especial a secção intitulada «Dick’s Heresies: Modern Gnostic, or Futuristic Christian?» (McKee, 2004, pp. 27-33), a que recorreremos adiante.

o universo físico e material (em especial o corpo) e o universo espiritual (ou mental). A haver um dualismo em Dick⁷, não é essa a forma que assume⁸, e sim a de que, como afirmava em «How to Build a Universe...», há uma realidade que se oculta sob a que vemos, e que essa «verdadeira» realidade é a que emana do texto bíblico:

«somehow the world of the Bible is a literally real but veiled landscape, never changing, hidden from our site, but available to us by revelation» (Dick, 1978b, p. 278)

Referir o eventual dualismo de K. Dick como aquele que resulta da oposição entre o mundo material e o imaterial, entre a matéria e o espírito, não deveria ter mais valor do que o de uma hipótese académica ou acto de *misreading*, um exercício perfeitamente irrelevante se os próprios autores do *cyberpunk* não o tivessem saudado como sendo uma das suas mais determinantes influências – e quem diz o *cyberpunk*, diz também tudo o que este gerou ou ajudou a gerar. Nada melhor do que notar o que Bruce Sterling, à época o mais sonante porta-voz do movimento, afirma a propósito de Dick no prefácio à colectânea que organizou, com o título *Mirrorshades*:

«the cyberpunks treasure a special fondness for SF's native visionaries: the bubbling inventiveness of Philip José Farmer; the brio of John Varley, the reality games of Philip K. Dick; the soaring, skipping beatnik tech of Alfred Bester.» (Sterling, 1986, citado a partir de fonte *online*, ênfases nossas)

O elogio poderia ser desvalorizado, em particular quando se atenta na muito mais longa lista de autores referidos como decisivos para a eclosão do movimento – uma lista tão longa e englobante que roça a tentativa de

⁷ Cf. «Gnosticism and Dualism in the Early Fiction of Philip K. Dick» (DiTommaso, 2001)

⁸ E muito menos – basta para isso recordar o modo como prefere o *koinos kosmos* (ainda que manifestando incerteza quanto a este poder coincidir com a «verdadeira realidade», se é que esta de todo existe) ao sempre patológico *idios kosmos*. Mais uma vez, cf. os capítulos relevantes desta tese.

conciliação dos contraditórios⁹, não se desse o caso de tocar no preciso ponto em que não só a obra de K. Dick e o *cyberpunk* se intersectam como também as dimensões teológicas que apontámos acima. Quando Sterling elege os «reality games of Philip K. Dick» como fonte de inspiração, é de algo substancial que fala, não de uma mera influência a nível estilístico. Impossível seria não encontrar as semelhanças entre o ciberespaço digital dos *cyberpunks* e as realidades artificiais – ainda que por vezes analógicas – de *Ubik* (as ilusões dos indivíduos em estado de semi-vida nos *cold-pacs*), de *A Maze of Death* (a ilusão colectiva gerida por um computador de bordo numa nave espacial), do também muito citado conto «The Electric Ant» (a fita que alimenta a percepção da realidade da personagem-andróide Garson Poole é talvez a própria «fita da realidade»), ou até de *The Divine Invasion* (os sucessivos níveis de ilusão experienciados por Herb Asher quando em suspensão criogénica). Se a essas ilustrações estendermos os casos em que a ilusão é provocada por drogas (com *The Three Stigmata...* e *Flow my Tears...* como casos mais paradigmáticos), a ligação torna-se ainda mais evidente.

Contudo, se a leitura da obra de Dick for feita a partir das suas posições teológicas, nada autoriza que se lhes atribua dogmaticamente uma conotação negativa ao «mundo da carne» e positiva ao «mundo do espírito», o que, em termos estritamente teológicos, significaria reduzir os elementos gnósticos na sua obra – por nós já identificados – à dimensão «acosmista», defendida por exemplo pelo marcionismo e pelo valentinianismo¹⁰. K. Dick, é certo, elege

⁹ Para além dos nomes acima, Sterling menciona ainda Harlan Ellison, Samuel Delany, Norman Spinrad, Michael Moorcock, Brian Aldiss e J. G. Ballard (todos representantes da *New Wave*); «from the harder tradition», como o próprio descreve (Sterling, 1986, citado a partir de fonte *online*), Olaf Stapledon, H. G. Wells, Larry Niven, Poul Anderson, e Robert Heinlein, e ainda, nos limites exteriores ao género, William Burroughs e Thomas Pynchon.

¹⁰ O acosmismo é a doutrina segundo a qual a totalidade do universo é ilusória. Na sua «encarnação» gnóstica, é a Marcião de Sinope (daí também o «marcionismo») que se atribui a fonte primeira da heresia segundo a qual todo o universo material é produto de um deus menor – segundo ele, o do Antigo Testamento –, sendo Jesus um enviado (também ele puramente espiritual, ainda que percebido como material) do verdadeiro Deus para que a centelha divina do homem, através do conhecimento ou gnose, pudesse ser libertada do mundo material. Valentino, seu contemporâneo, desenvolveu uma versão muito mais

essa possibilidade como uma das mais pregnantes: não só os textos ensaísticos (os ensaios propriamente ditos e a *Exegesis*) a exploram como vai ao ponto de, num excerto que anteriormente citámos¹¹, por na boca de Horselover Fat, em *VALIS*, a afirmação segundo a qual «“Basically” [...], “my doctrine is Valentinian, second century C. E.”» (Dick, 1978d, p. 97). Mas, como aprendemos já, em Dick não se pode tomar a parte pelo todo, pois, noutros pontos, e quando a voz não é a de uma das suas personagens, defende uma posição muito mais ortodoxa, segundo a qual

«The Gnostic Christians of the second century believed that only a special revelation of knowledge rather than faith could save a person. The contents of this revelation could not be received empirically or derived *a priori*. They considered this special gnosis so valuable that it must be kept secret. These are the ten major principles of the Gnostic revelation:

[... seguem-se os dez princípios, no essencial correctos, que caracterizam as doutrinas gnósticas]

To know these ten principles of gnostic Christianity is to court disaster.»

(Dick, entrada da *Exegesis* provavelmente escrita em 1978, in Sutin, 1989, pp. 332 e 333, ênfase nossa)

Ou, não se comprometendo com essa mesma ortodoxia, e depois de ponderar acerca da veracidade de doutrinas alternativas ao cristianismo, inclusive as provenientes das filosofias orientais, reconhece pelo menos que

«Nevertheless, I think Spinoza is correct in his concept of God as immanent, that the universe is alive, that *God possesses the attribute of physical extension, that mind, matter, and energy are three attributes or modes of His Being...* there is no problem for me because I am a Trinitarian.» (Dick, entrada da *Exegesis* provavelmente escrita em 1976, in Sutin, *idem*, p. 323, ênfase nossa)

elaborada e fantástica (se contarmos com a adição de elementos de origem oriental) dessa proposta. Para uma descrição mais detalhada das diferentes doutrinas gnósticas, cf. o já mencionado *Teh Gnostic Religion*, de Hans Jonas, e *The Gnostic Gospels*, de Elaine Pagels (respectivamente, Jonas, 1958-70 e Pagels, 1979).

¹¹ Cf. a nota 51 ao capítulo anterior.

Não precisamos portanto de ir tão longe quanto Gabriel McKee, que, em *Pink Beams of Light from the God in the Gutter*, considera – quanto a nós impropriamente – que

«After 11-17-80, Dick seems to have been unable to accept those parts of the *Exegesis* that were not Christian – especially those that expressed the Gnostic belief in an evil demiurge as creator of the world. [...] Christian themes, always present in Dick's religious thought but often upstaged by more heretical speculation, were finally brought to the fore in the *Exegesis* [...]. Ultimately, Christianity is not a *theory* like the other systems considered in the *Exegesis* but rather an *assumption*, just like the 2-3-74 experience itself; it is one of the standards to which Dick held up his theories, and if they did not match it, he rejected them.» (McKee, 2004, pp. 32-33)¹²

Tal como McKee (que privilegia o cristianismo como essencial, logo, desvalorizando as outras interpretações como acessórias), mas adotando uma perspectiva quase oposta, outros – com o movimento *cyberpunk* à cabeça – foram ainda mais longe na eleição de uma faceta da obra de Philip K. Dick como correspondendo à sua totalidade; no caso, o dualismo, com a agravante de dele conservarem apenas a oposição binária entre mente (mundo espiritual) e corpo (mundo físico)¹³.

Não que se trate de uma possibilidade de leitura exclusivamente inspirada em Dick. Como Erik Davis relembra em *Techgnosis: Myth, Magic and Mysticism in the Age of Information*, dualismo e gnosticismo parecem ser elementos latentes na generalidade da ficção científica, e não é por acaso que a

¹² Não contestamos que o fundo das especulações de K. Dick seja, em última análise, cristão (e canônico enquanto tal), nem mesmo que, depois de uma nova experiência mística a 17 de Novembro de 1980 («11-17-80»), a ortodoxia tenha prevalecido sobre as especulações, gnósticas ou outras. Contestamos apenas que Dick aceitasse ou rejeitasse as suas próprias teorias «heréticas» de acordo com o «crivo» da ortodoxia cristã: se assim fosse, para quê voltar repetidamente a elas?

¹³ Que nem sequer é uma característica constante no gnosticismo, pois muitas das suas variantes optam por uma oposição ternária: para além do corpo e da alma, ambas pertença do mundo material (embora a alma seja uma forma mais subtil), é o espírito ou centelha a nossa parte que habita o verdadeiro mundo divino, que – melhor ainda – faz de nós portadores de algo divino.

mais mediática das religiões (ou seitas) organizadas de origem recente, a Cientologia, foi fundada por L. Ron Hubbard, um autor do género, nem que fervilhe de tais elementos:

«Take Scientology, whose far cruder attempt to spiritualize the man-machine has made it the world's first corporate cybernetic mystery cult.

[...]

In a history of Scientology entitled *Religion, Inc.*, the British journalist Stewart Lamont noted that for Scientologists, "[...] it was the age-old heresy of gnosticism repackaged in a way to appeal to twentieth-century scientific man". [...] Scientology claims "to increase spiritual freedom, intelligence, ability, and to produce immortality." Once the E-meter has erased all the instincts, memories, and pains that define our personalities, we are left with what Hubbard calls the "thetan", an immortal essence that he defines as the incorporeal part of us that is "aware of being aware". Taking Cartesian dualism into the stratosphere, Hubbard imagined an alien spiritual entity that distinctly resembles the "spark" described by the Gnostics of yore.» (Davis, 1998, p. 137 e 140)¹⁴

Esse é contudo um caso demasiado extremo que merece um outro tipo de análise, predominantemente sociológica, na medida em que extravasa as suas próprias origens. Não é essa a orientação que agora nos motiva, e sim a de notar as afinidades a nível teológico entre a cultura contemporânea – mais concretamente, a cibercultura – e a ficção científica, com Philip K. Dick como eixo de ligação entre ambas. O livro de Erik Davis continua contudo a ser esclarecedor a este nível. Para que a modernidade desse por concluído aquilo que Max Weber nomeou como «desencantamento» – isto é, a emancipação do pensamento de carácter mágico e religioso –, era preciso que a racionalidade e o pensamento científico resolvessem o mais enigmático e teologicamente carregado dos problemas: a vida e o agir orientado para fins. Concretizando:

¹⁴ O «E-meter» ou «contador E» referido nesta passagem é, como o mesmo Erik Davis explica noutro ponto, o «electropsicómetro», que não é mais do que uma espécie de polígrafo ou «detector de mentiras» usado nas sessões de «auditing», uma espécie de confessional e «penitenciário» electronicamente assistido: «the E-meter registers changes in galvanic skin response – roughly speaking, the flow of electricity through the body. [...] eventually, the dials register a charge that indicates the presence of an engram » (Davis, 1998, p. 139)

os domínios onde a «causalidade eficiente» parecia ser substituída por uma teleologia ou «causalidade final». Darwin dera uma primeira pista, mas seria necessário esperar por pelo menos uma descoberta – a do ADN como base do código genético – e, um pouco antes, por um novo quadro teórico – o da teoria da informação e afins – para que emergisse uma explicação verdadeiramente alternativa às religiosas, algo que nem mesmo o conceito teilhardiano de «*élan vital*» lograva ser.

Ora, a grande ironia da teoria da informação¹⁵ é o ter-se tornado, à medida que se disseminava para fora da área da ciência aplicada onde havia sido criada, no fundamento para um novo tipo muito peculiar de misticismo. Tanto ou mais do que Shannon, Norbert Wiener é possivelmente – mesmo que inadvertidamente – o seu maior arauto, ao entronizar a relação de simetria entre a segunda lei da termodinâmica e a fórmula para o cálculo da quantidade de informação presente num sistema como a chave para a compreensão do fenómeno vital¹⁶:

«Claude Shannon opened up an even weirder can of worms when he boiled down his theory to a basic equation and found that his abstract technical description of information took exactly the same form as the equation for thermodynamic entropy that the physicist Ludwig Boltzman came up with at the height of the earlier steam age.

[...]

On the one hand, we can say that the more unpredictable a system of potential messages is [...] the more entropy the system possesses [...]. On the other hand, we could just as reasonably say that highly unpredictable systems are actually *rich* with information [...]. The ambiguity between these two positions accounts for the fact that while Shannon described information as entropy, the mathematician and cybernetics honcho Norbert Wiener opposed the two terms, arguing that information is a measure of

¹⁵ Deveria ser praticamente desnecessário referi-lo, mas ainda assim insistimos no facto de se falar de *código* genético, isto é, de também aí a informação ser o conceito-chave.

¹⁶ Muito mais do que Wiener, o dedo acusador deveria talvez voltar-se para alguns dos seus intérpretes mais entusiastas, esses sim à beira do misticismo. Edgar Morin, em *La méthode* (Morin, 1977), foi porventura quem mais ajudou a espalhar a ideia; mais recentemente, o livro *The Web of Life*, de Fritjof Capra (Capra, 1996) reaviva essa tendência, felizmente numa forma mais atenuada do que a grandiloquência de Morin.

organization [...] while entropy measures a system's degree of randomness and disorganization.

Technically, the difference does not amount to much [...], but for reasons perhaps more poetic than technical, Wiener's definition of information entropy won the day. In both the popular and the technocratic imagination, information and its technologies began to take on an almost redemptive character as they battled noise and error [...]. Such heroism paved the way for the myth of information that currently rules the wires: the notion that communication systems, databases, software, and complex technical organizations are in themselves avatars of the Good, actively keeping chaos and entropy at bay.» (*idem*, pp. 85 e 86)

Por relevante que tenha sido o papel desta explicação do «finalismo» como mera redução local da entropia (logo, aumento da ordem e da complexidade) num mar de entropia sempre crescente¹⁷ para aquilo a que chamamos, acompanhando Erik Davis, um *misticismo da informação*, esta é contudo mais cúmplice do que réu. Ainda que vítima de interpretações abusivas, a ideia de que a informação (ou algo que, por analogia, pode ser entendido como tal) é aquilo que sustenta a ordem de um sistema – *maxime*, um sistema vivo – não é em si mesma polémica dum ponto de vista científico. Muito mais problemático e contestável é o corolário que faz da informação algo autónomo da matéria e da energia, desvalorizadas ao estatuto de meros suportes físicos. Assim como o gnosticismo reformula (e complexifica) o simples dualismo corpo-alma ao depreciar estas duas entidades ao mesmo tempo que as opõe ao espírito, reduto da centelha divina, também a teoria da informação pode ser interpretada como a descoberta de um terceiro elemento ou princípio fundamental da realidade que de imediato se coloca em confronto com o par cujos constituintes antes competiam pelo estatuto de maior relevância. Opor a matéria à energia seria a característica da ciência «moderna»; descobrir as duas como não mais do que manifestações distintas

¹⁷ Conferindo portanto a essas ilhas de ordem a ilusão de um propósito evolutivo.

da mesma realidade o momento de viragem¹⁸; opor ambas à informação o sinal de entrada numa nova era.

Esta é então a ambiguidade fundamental do conceito de informação: surgido num contexto puramente monista e materialista, procurando aliás servir como argumento em favor desse materialismo, é ele que ajuda a abrir uma nova brecha dualista:

«By reconceiving the “individuality of mind” along the incorporeal lines of messages, memories, and patterns of information, cybernetics unconsciously introduced a subtle spirit into the scientific image of human being. [...] As Wiener poetically put it, human identity is more like a flame than a stone.

With its systematic language of patterns and process, cybernetics eroded many traditional distinctions between mind and machine, organic and mechanical, natural and artificial. In so doing, it anticipated (and helped generate) many of the conundrums we face today.» (*idem*, p. 90)

Perante a pregnância deste conceito e seus derivados para reabilitarem – segundo uma forma radicalmente contemporânea – o gnosticismo¹⁹, a dianética e a cientologia não passam de fábulas ingénuas. Diríamos aliás que esta forma de ver o mundo sob a égide da informação se dissemina *tanto melhor quanto menos surge explicitamente associada ao universo da teologia e da religião*. Vimos uma das mais notáveis ilustrações – o «paradigma forte» da

¹⁸ Atribuível naturalmente a Einstein com a sua lei da conservação da acção, expressa pela famosa equação $E=mc^2$: a matéria é, em última análise, energia condensada; a destruição da matéria, por exemplo numa reacção nuclear, liberta energia em doses maciças.

¹⁹ Somos aqui forçados a simplificar: nas próprias raízes da cultura americana, afirma Harold Bloom em *The American Religion* (Bloom, 1993), há um gnosticismo atávico que pôde ser reavivado pelo afastamento geográfico e doutrinal da Europa. O ideal de liberdade não é mais do que a faceta mais secular desse gnosticismo: «We should take seriously Harold Bloom’s wilfully heretical argument that the “American Religion” is not Christian, at least in the way that Europe was Christian, but is, rather, Gnostic. [...] In a crucial passage, Bloom writes that the American religion “does not believe or trust, it *knows* [...] The American Religion always has asked ‘What makes us free?’; but political freedom has little to do with that question.” There is a great deal of value in this passage, especially in the unexpected light Bloom throws on the strangely American coupling of information and freedom » (Davis, 1998, pp. 102-103). Cf. ainda, para uma outro inesperado avatar do gnosticismo, o epílogo de *The Gnostic Religion*, de Hans Jonas (Jonas, 1958-70, pp. 320-340), onde este demonstra o quanto a filosofia existencialista se lhe pode assemelhar.

investigação em Inteligência Artificial – num outro capítulo, e fizemo-lo aí com um grau suficiente de pormenor para que baste recapitular as premissas desse quadro conceptual e a respectiva conclusão: 1) a inteligência é interpretada enquanto processamento de informação; 2) a informação (e respectivo processamento) é *autónoma do meio material* onde, apesar de tudo, tem de ter lugar; logo, 3) um sistema suficientemente rápido e complexo que processe informação é, independentemente do tipo de matéria e/ou energia necessários para sustentar esse processo, passível de ser (ou tornar-se) inteligente²⁰.

Não há nesse paradigma – nem precisa de haver – qualquer referência a Deus. Para que a ideia se propague a ponto de constituir um alicerce cultural, por heterogéneas que sejam as suas manifestações de superfície²¹, é suficiente que se hipostasie a informação. Basta contudo que nos posicionemos a um nível um pouco mais abstracto, indagando acerca da origem dessa informação – assim como a cosmologia se indaga acerca da origem da matéria e da energia que constituem o Universo –, para que se corra o risco de hipostasiar também a sua origem ou «fonte»²² primordial. Ora, é no facto de ter apontado os holofotes sobre essa questão tão fugidia que reside o mérito de Philip K. Dick, em particular na sua produção mais tardia. Nem que seja por nos ter acompanhado nas últimas páginas, eis como Erik Davis reconhece a incontornabilidade da resposta de Dick:

²⁰ Para evitar a objecção de que não existem «*brains in a vat*», seria ainda necessário acrescentar que semelhante sistema tem de receber *inputs* do mundo e de efectuar acções (*outputs*) sobre este. Resta portanto saber – é esse o «pomo da discórdia» – se isso é ou será alguma vez suficiente.

²¹ Uma ilustração, que não poderia ser mais atea no sentido estrito do termo, mas que, ao afirmar que a informação deve fluir livremente, comunga desse mesmo misticismo profundo segundo o qual a informação «é» alguma coisa, é a Electronic Frontier Foundation, de, entre outros, Mitch Kapor e John Perry Barlow. Cf. também, pois esta é a mais recente encarnação do «espírito americano», uma das notas acima, sobre Harold Bloom.

²² Usamos propositadamente o termo «fonte» de modo a invocar o conhecido modelo de Shannon e Weaver, tantas vezes debitado sem o devido enquadramento «ideológico».

«to see just *how* dazed and confused a close encounter with the information eschaton can be, we need to turn to one of the most sublime and crackpot tales in the annals of technosis: the strange and visionary case of Philip K. Dick, who wrestled with the information angel and woke up battered and bruised, wondering if it was all just a dream. Or a trick.

[...]

In particular, Dick's vision put him in direct contact with a force he described as a "vast active living intelligence system" [...] Sounding rather like a mystic's take on the Internet, VALIS is in some ways the ultimate technostic vision: an apocalyptic matrix of living information that overcomes entropy and redeems the fallen world.» (*idem*, pp. 279 e 280)

Confrontemos contudo a abordagem dickiana com a que, trazida a público pela corrente *cyberpunk*, se disseminou como característica identificadora da vertente mais activista (e daí a mais visível) da cibercultura. O que descobrimos é que, entre ambas, as direcções do fluxo informativo surgem invertidas: Dick imagina a informação – o «Vast Active Living Intelligent System» – como algo que flui duma ordem ou dimensão divina (se é que não deve de todo ser assimilada à própria divindade ou «Godhead»); os *cyberpunks* assumem-na como veículo e destino, i. e., como a ponte para essa dimensão e como a própria dimensão do divino. Se para qualquer das partes a informação é em essência apocalíptica, em Dick «apocalipse» deve ser tomado no sentido originário, de «revelação de algo que está oculto»; nos *cyberpunks* toma o sentido mais corrente, ou seja, o escatológico. Dick faz do *logos* o arauto do Fim que também é o Princípio, os *cyberpunks* querem devolver-nos ao Princípio apressando o Fim através da modalidade tecnológica e ultramoderna do *logos*. Ou, terminando as comparações, Dick privilegia a passividade daquele que observa e escuta²³, os *cyberpunks* a procura activa do *jack-in*.

²³ O que talvez seja distinto daquele que diz «Vem!» (cf. Apoc, 22: 17), se nos lembrarmos que já em *Time out of Joint* Dick coloca na boca de uma das personagens a interpretação goetheana do *logos* joanino: «No princípio era o *acto*». Cf. «Just a Bunch of Words: The Image of the Secluded Family and the Problem of *λογος* in P. K. Dick's *Time Out of Joint*», de Umberto

Dos autores que actualmente procuram pensar a dimensão teológica da cibercultura, um dos que o faz com maior lucidez é Mark C. Taylor, que assim identifica este «estranho retorno»²⁴ das expectativas apocalípticas num contexto tecnológico, um retorno repleto de *overtones* alquímicos e edipianos:

«The twenty-first century is rapidly becoming wired for Hegelian *Geist*. Alchemy's occult forces and Hegel's electrifying spirit become actual in electronic telecommunications networks now encircling the globe. The matrix can be understood as the electronic embodiment of something like the Hegelian Logos, which, rumors to the contrary notwithstanding, is the mother of us all. Jack in... jack out... jack off. Matter... material... mother... matrix... sublation... sublimation. Everything... everyone is (always already) wired.

Pause. Rewind.
Not much. Just a few decades.
Time: End of the 20th century
Place: Cyberspace

In art and architecture as well as in life, everything is becoming immaterial. If grand narratives were still believable, it would be possible to imagine a philosopher arguing that the history of twentieth century is the story of the progressive dematerialization of culture.» (Taylor, 1999, p. 129)

É pois de um apocalipse que se trata, mas um apocalipse que, querendo retomar a imagética gnóstica, o faz por um estranho processo de inversão da sua premissa fundamental de regresso ao *pleroma*. Como o coloca um dos livros mais emblemáticos do gnosticismo, o *Poimandres* de Hermes Trismegisto, Homem e Universo, num modelo ainda teocêntrico, são como uma cebola²⁵: para se libertar do centro que é a Terra, é preciso «descascar» as

Rossi (Rossi, 1996), bem como o já quase canónico texto *D'un ton apocalyptique...*, de Derrida (Derrida, 1983)

²⁴ Cf. Taylor, 1999, p. 117.

²⁵ Cf. *The Gnostic Religion*, de Hans Jonas: «The expressions make it clear that what attaches itself to the soul on its downward journey had the character of substantial though immaterial entities, and these are frequently described as "envelopments" or "garments". Accordingly

camadas sucessivas que começam com o corpo – segundo este modelo, procura-se a ascensão pela purificação, pela *subtracção*. O modelo tecnognóstico da cibercultura não é geocêntrico, nem mesmo heliocêntrico, e sim *acêntrico* ou acentrado e, em conformidade, deixa de fazer sentido a purificação em busca do núcleo mais íntimo e mais autêntico que seria o *pneuma*, pois este, como a informação ela mesma, dissemina-se por toda a parte sem estar em parte alguma. Em vez de subtracção, *adição*²⁶: a lógica é a do suplemento.

Talvez por isso – isto é, pela súbita consciência de que actualmente só a tecnologia permite esta fusão no inominável²⁷ à maneira do Wintermute de *Neuromancer* – alguns dos seus mais acérrimos defensores tenham começado por ser avessos à tecnologia:

«The distance between Haight Ashbury and Silicon Valley, however, is not as great as it initially appears. The '60s technophobia always harboured a technophilia that promised to transform the chemico-religious prosthesis into the electronic prosthesis. After all, the vibrations that created the feelings of cosmic harmony were more often than not electronically generated. When John Perry-Barlow [...] publishes his Internet address in what was for a typically brief time the slickest publication promoting electronic telecommunications technology as the mind-altering agent that will bring the New Age (i. e., *Mondo 2000*), the circuit joining 1960s drug culture with 1980s-90s technoculture is complete. [...]

As its name suggests, the Berkeley-based *Mondo 2000* is an explicitly millenarian mega-zine. [...] Transferring his hopes from a psychedelic to a technological revolution, the late Timothy Leary

the resultant terrestrial "soul" is comparable to *an onion with so many layers*, on the model of the cosmos itself, only in inverse order: what is outermost there is innermost here, and after the process is completed with incarnation, what is innermost in the spherical scheme of the cosmos, the earth, is as body the outer garment of man.» (Jonas, 1958-70, p. 158, ênfase nossa)

²⁶ Não se confunda esta «adição», tomada no seu sentido próprio, isto é, aritmético, com uma tradução algo apressada do inglês «*addiction*». Contudo, a semelhança fonética é aqui bastante reveladora.

²⁷ Devemos neste caso admitir que a posição de Hans Moravec, que já abordámos, é até bastante modesta se comparada, por exemplo, com a do físico Frank J. Tipler, que, em *The Physics of Immortality*, remastiga o conceito teilhardiano de «Ponto Ómega» numa amálgama tecnoteológica, com todas as equações a prová-lo (cf. Tipler, 1994).

preaches: "Turn On. Boot Up. Download."²⁸» (*idem*, p. 131, ênfase nossa)

Mark C. Taylor encontra nesta atitude apocalíptica todo um aglomerado de pressupostos ocultos que não podemos mais do que enumerar: é um regresso ao ventre materno²⁹, uma capitulação ao princípio de indiferenciação de Thanatos, uma transmutação alquímica da matéria corruptível no «ouro» de Deus – «gold is, in effect, God» (*idem*, p. 124) –, uma aspiração à verdadeira realidade que se oculta³⁰, etc. Padece apenas a sua análise, pelo menos nesse texto em causa, de descurar a visão, compatível mas alternativa, que provém de Philip K. Dick, ou mesmo a da matriz mais abrangente que é a ficção científica enquanto género eminentemente apocalíptico³¹. A terminar o nosso percurso, voltemos então o nosso olhar para esta. *New Worlds for Old*, de David Ketterer, é uma das primeiras tentativas de sistematizar essa intuição de que há uma profunda afinidade entre a literatura de ficção científica e aquilo a que podemos chamar o «modo apocalíptico»³². Logo a abrir o livro, Ketterer reconhece que não é o primeiro a notar que a literatura de origem norte-americana pode ser interpretada a partir do modo como se apropria de toda uma imagética bíblica:

«Biblical material has been particularly suggestive as an "open sesame" or interpretive index to American literature. It is now a critical commonplace to appropriate the Genesis story and talk about a hypothetical America Adam inhabiting, at least initially, an unfallen Eden in the New World. Less often noted but increasingly significant as a structure for the American experience, is the Book of

²⁸ Que é, como bem se sabe, uma reescrita do seu próprio *slogan* dos anos 60 em defesa dos alucinogénios «Turn On. Tune In. Drop Out.»

²⁹ Cf. a onnipresença que Mark Taylor descobre, nesse texto, do termo «mining», que McLuhan já usava.

³⁰ «The "feeling of 'being there'", which enhances reality, is a fantasy that runs throughout the Western philosophical and religious traditions. Virtual technologies hold out the promise of making this vision a (virtual) reality.» (Taylor, 1999, p. 133)

³¹ Não há, no índice remissivo, nenhuma referência a Philip K. Dick, e no capítulo de que retirámos as citações Taylor prefere o uso da expressão «sci-fi» à de «SF» ou «science fiction».

³² Nomeadamente na sua oposição ao que a hermenêutica teológica – mais até do que a teoria da literatura – chama o «modo profético».

Exodus. [...] American literature has not lacked its redeemer figures – most obviously the various J. C.’s ranging from Stephen Crane’s Jim Cronklin to Faulkner’s Joe Christmas.» (Ketterer, 1974, pp. 3-4)

A temática apocalíptica não poderia portanto escapar também a esta apropriação:

«It is a legitimate topic of unavoidable universal concern, particularly today, when fictive intimations of catastrophe gain credibility from the existence of nuclear weapons. For the first time, man has it in his power to be the instigator of a do-it-yourself apocalypse.» (*idem*, p. 4)

Mas neste caso – argumenta ainda Ketterer – há um gênero em que a ligação surge como privilegiada, por aí se reflectir um certo tipo de modernidade em que a técnica³³ assume um papel determinante, e esse gênero, adivinha-se, é o da ficção científica. Acerca desta relação de profunda afinidade, Ketterer identifica três grandes modelos em que a ficção científica acolhe influências da literatura apocalíptica, com o terceiro como aquele em que a afinidade é mais profunda: segundo a sua terminologia, são eles os «other worlds out of space and time», os «other worlds in space and time» e «the present world in other terms»:

«I would separate transcendental or visionary new worlds, which exist outside time and space, from new worlds, often *satiric*, that exist inside time and space. This latter category consists primarily of “utopias”, which exploit the premillennial theory of catastrophe (the good times will occur before everything goes up in smoke), and dystopias, which exploit the postmillennial theory of catastrophe (we all die first). Both these types of other worlds should be distinguished from the philosophical kind of writing, with which this book is particularly concerned, which reveals the

³³ Ou o seu negativo, uma pastoral de tipo luddita, seja por simples recusa da técnica como o *Walden* de Thoreau, seja como resultado de uma catástrofe qualquer, como afinal Dick também fez em *Dr. Bloodmoney*.

present world in other terms – this form coinciding with my earlier, third science fiction category.³⁴

[...]

Unless the world apocalypse is to lose its meaning entirely, I would urge that usage of the term as a critical counter be limited by this framework.» (*idem*, pp. 38 e 39)

Por interessante que seja a análise que enceta a partir desta grelha de interpretação, não escapa à crítica de Frederick Kreuziger – talvez o seu mais atento leitor –, que polidamente o acusa de se ter contentado com essa primeira aproximação, mais intuitiva do que sistemática, e de não a ter reforçado com sólidos alicerces de cariz teológico. É portanto essa a tarefa a que se propõe, quer em *Apocalypse and Science Fiction*, a sua tese de doutoramento (Kreuziger, 1979-82), quer num volume posterior, *The Religion of Science Fiction* (Kreuziger, 1986). Demonstrando uma profunda familiaridade com a moderna exegese bíblica, Kreuziger procura antes de mais identificar aquilo que é específico ao modo apocalíptico, particularmente na tensão que se estabelece entre este e o seu «progenitor», o modo profético:

«Anyone who has read in the fields of apocalyptic, outside the narrow confines of textual analysis, has run across Martin Buber's scheme summarizing the irreconcilable gulf between the prophecy and the apocalyptic world view.

	<i>Prophecy</i>	<i>Apocalyptic</i>
Eschatology	Native, Monistic	Foreign, Dualistic
Object of hope	Fulfillment of creation	Destruction of creation, coming of new
Judgment	Revocable, conditioned	Final, determined

³⁴ Vale a pena, por isso ajudar a esclarecer esta sua definição, atentar nessa primeira abordagem, fazendo contudo por ignorar o seu uso demasiado abrangente do termo «extrapolation»: «Science fiction stories may be roughly grouped into three categories, depending upon the basis of extrapolation involved. A writer may extrapolate the future consequences of present circumstances, in which case he will probably produce sociological science fiction within the “utopia”/dystopia range. Secondly, and this is a frequently related category, [...] he may extrapolate the consequences following the modification of an existent condition. [...] Thirdly, the most philosophically oriented science fiction, extrapolating on what we know in the context of our vaster ignorance, comes up with a startling *donnée*, or rationale, that puts humanity in a radically new perspective» (Ketterer, 1974, pp. 16-17)

The problem with this model and its complete rejection of apocalyptic [...] is that it leaves no means whereby to appropriate the apocalyptic world view [...]. At the same time, [...] inflates the meaning and importance of prophecy [...]

For these reasons, I prefer as a starting point for our dialectical comparison the value-free model proposed by Paul D. Hanson.

Prophetic Eschatology	Apocalyptic Eschatology
A prophetic announcement to the nation of the divine plan for Israel and the world witnessed by the prophet unfolding in the divine council and translated into terms of plain history real politics and human instrumentality	A disclosure (usually esoteric) to the elect of a cosmic vision of Yahweh's sovereignty as he acts to deliver the faithful, no longer disclosed in terms of plain history real politics and human instrumentality because of a pessimistic view of reality due to post-exilic conditions.

[...]» (Kreuziger, 1986, pp. 98-99)

A sua redenção (passe o trocadilho) das virtualidades do apocalíptico passa ainda – e é aí que mais se revela a afinidade deste com a ficção científica – por identificar as diferentes maneiras como concretiza a relação às expectativas do futuro. Há, segundo Kreuziger, três tipos, ainda que não mutuamente exclusivos, de *expectativa*, e a cada um a sua linguagem:

«For there are three different manners in which the future can be expected. [...] Borrowing categories from Ketterer (but modified according to all that has been discussed above), I will speak of the language of 1) simple expectation, 2) modified expectation, and 3) disjunctive expectation.» (Kreuziger, 1979-82, p. 163)

As categorias, como Kreuziger aqui deixa explícito, não são mais do que as que Ketterer propusera antes, mas segundo uma forma muito mais sistematizada e coerente. Segundo a «simple expectation» (os «other worlds in time and space»), o futuro não é mais do que aquilo que emergirá das circunstâncias e tendências do presente. Reconhece-se a mudança, mas sob esta esconde-se a continuidade:

«Continuity is sought on the level of material reality and sameness. A future which is the same cannot be entirely the same [...]. Everyone is cognizant of change as a reality; the future, therefore, will have to be more like the present, or less like the present [...] The usual labels given to these projections are “better” or “worse”.»
(*idem*, p. 165)

Na ficção científica – particularmente na *hard SF* – abunda esta forma simplista (e afinal conservadora)³⁵ de antecipação do futuro por mera extrapolação das tendências (desejavelmente *controláveis*³⁶) do presente – a corrente *cyberpunk* não anda muito longe desta tendência. Mas não se esgotam aí as possibilidades: ao introduzir a figura da promessa (que não tem necessariamente de assumir um carácter divino, podendo surgir num contexto secularizado), passamos da «simple expectation» à «modified expectation» – na terminologia de Ketterer, os «other worlds out of time and space». O futuro deixa de ser mera extensão do presente; pelo contrário, a própria estrutura da promessa obriga a rever a relação entre presente e futuro conferindo uma importância fundamental a este último na compreensão activa do presente:

«In this language the future exists as a depth-dimension of the present. This depth dimension we call future is known because of promise; that is, it is promise which allows us to know future as more than simple mechanical extension of the present. More importantly, it is promise which allows future to exercise a critical function in relation to the present.» (*idem*, p. 169)

³⁵ Mau grado a famosa alocução de Robert Heinlein à World Science Fiction Convention no ano de 1941, repetidamente citada: «We know better. There won't always be an England – nor a Germany, nor a United States, nor a Baptist church, nor monogamy, nor the Democratic party, nor the modesty tabu, nor the superiority of the white race, nor aeroplanes – they will go – nor automobiles – they'll be gone, we'll see them go. Any custom, technique, institution, belief or social structure that we see around us today will change, will pass, and most of them we will see them change and pass.»

³⁶ «The language of simple expectation is also the predominant language spoken by the “think thanks”, particularly as they move into “prospecting the future”. [...] but *central to the concern of all is the necessity of control; either we control the future, or it will control us.*» (Kreuziger, 1979-82, p. 167, ênfase nossa)

Mas não é ainda segundo a linguagem da «modified expectation» que o modo apocalíptico se assume em toda a sua extensão. A inevitabilidade do incumprimento da promessa – sempre em falha, mesmo que mínima, quando confrontada com a «dureza» dos factos à medida que se presentificam – obriga a uma constante reapreciação (i. e., reinterpretação) dos seus termos, ou então a um «*delayed fulfillment*» (cf. *idem*, p. 173). Em qualquer dos casos, a desilusão ameaça instalar-se, se não mesmo a própria indiferença a qualquer tipo de expectativa relativamente ao futuro³⁷. É neste contexto que se explica aquilo que poderíamos definir como o apocalíptico no sentido próprio, o «present world in other terms» ou, segundo a proposta de Kreuziger, a linguagem da «disjunctive expectation»:

«Here we encounter the motivating factor of apocalyptic: it is to render the present open to promise, not to seek delayed fulfillment in some fantasy future. The crisis which occasions apocalyptic is not the disillusionment with the present as an obstacle to the future, but with the present as an obstacle to the promise [...] Disjunctive expectation is needed to overcome that conjunction.» (*idem*, p. 173)

Segundo a «disjunctive expectation», portanto, o problema a resolver – isto é, o enigma que carece de sentido – não está no futuro enquanto adequação a uma promessa, mas sim *na própria promessa*: o presente é enigmático porque nem sequer conhecemos os termos da promessa; esta é uma espécie de expectativa vazia, de significante flutuante cujo significado (entre outras questões, a compreensão da situação presente) só será desvelado no futuro:

«Through its insistence on the “nevertheless” of life and language, disjunctive expectation seizes upon the promise in its pure state; fulfilment is no longer a condition of its validity. Disjunctive

³⁷ Como não é aqui o lugar para um excursus acerca da emergência (puramente histórica) da literatura teológica apocalíptica depois do profetismo bíblico, limitamo-nos a reproduzir parte das palavras de Paul Hanson citadas acima por Kreuziger: «because of a pessimistic view of reality due to post-exilic conditions» (cit. in Kreuziger, 1986, p. 99).

expectation, therefore, is a hedge against a future present in which the conjunction of promise and future would again result in disillusionment, thereby repeating the cycle. It is possible, therefore, to read disjunctive expectation on one level *as an attempt to break out of a cycle*, created not by history, but by exaggerated claims made in the name of history.

[...]

The result is that in the future it is not the future that will be better known, *it is the promise that will be better known*; as will also the present be known better. The validation of the promise then, is not in its material realization, but in the knowing of it.» (*idem*, pp. 174-175 e 179, ênfases nossas)

É precisamente por isso que

«only when the reinterpretation of promise issues in the language of disjunctive expectation are we able to apply the name apocalyptic to it. [...] apocalyptic goes beyond prophecy in that it is “indifferent to the restraints of history”, or to put it another way, it is characterized by an “indifference to disconfirmation”» (*idem*, p. 177)³⁸

Em conformidade com esta sua proposta, é no entanto de lamentar que mesmo em *The Religion of Science Fiction* – livro datado de 1986, recordamos – tenha optado por referir³⁹ duas obras de uma fase de Philip K. Dick muito anterior à trilogia de «VALIS», e mesmo a «2-3-74», *The Man in the High Castle* e *The Penultimate Truth*. Tivesse Kreuziger – e já agora, Mark C. Taylor, para retomarmos uma questão entretanto deixada em suspenso – olhado mais atentamente para *VALIS* ou *The Divine Invasion*, já para não falar na sua

³⁸ De novo uma questão que mereceria, se as nossas preocupações fossem outras, um tratamento mais profundo: até que ponto não tem a ficção científica de aproximar-se da *fantasy* (no limite, *tornar-se fantasy*) para ser verdadeiramente apocalíptica? Kreuziger, em *The Religion of Science Fiction*, apresenta um quadro (Kreuziger, 1986, p. 142) em que a «evolução» da «simple expectation» à «disjunctive expectation» é assimilada à transição entre realismo («simple expectation»), distopia e sátira, romance e mito e finalmente (correspondendo à «disjunctive expectation»), o surrealismo mítico e a *fantasy*. Antes disso, em *Apocalypse and Science Fiction*, deixava-o implícito relativamente à SF: «To focus solely and exclusively on what to expect [...] is the ultimate trap of reading science fiction as extrapolation and prophecy as prediction» (Kreuziger, 1979-82, p. 185).

³⁹ O tratamento é tão abreviado que hesitamos em chamar-lhe análise, ainda que surjam aí algumas intuições interessantes (cf. Kreuziger, 1986, pp. 77-80).

Exegesis, e o carácter apocalíptico da sua obra tardia teria encaixado ainda melhor na sua proposta. Diríamos aliás, seguindo os passos dados por Ketterer e Kreuziger, que é nesta última fase de escrita que K. Dick logra – ainda que ignorando-o, como o demonstra a sempre inacabada *Exegesis* – libertar-se das estruturas da «simple» e da «modified expectation». Por mais que o verdadeiramente apocalíptico assome ocasionalmente noutras novelas (por alguma razão Kreuziger, como mais tarde Lorenzo DiTommaso, escolhe *The Man in the High Castle*, e Umberto Rossi *Time out of Joint*, mas outras novelas igualmente passariam este teste), é com a produção iniciada em meados dos anos 70 que este se instala de modo sólido e definitivo. Não é o facto de a temática ser teológica que a isso obriga: ao contrário, é a obsessão com o problema do sentido e com a engenhosa solução apocalíptica que torna natural, se não mesmo inevitável, que religião e teologia «colonizem» as suas últimas novelas.

Por alguma razão, como vimos anteriormente ao mencionar *The World Philip K. Dick Made*, de Pamela Jackson, Dick «encontrou» nas novelas anteriores a 1974 explicações para a sua experiência mística, como se estas encerrassem uma promessa (no sentido que lhe dá Kreuziger) à espera de ser revelada. As novelas explicam (i. e. antecipam) o «2-3-74» tanto quanto este explica as novelas. (i. e., dá-lhes *a posteriori* uma unidade de sentido):

«Whatever happened to Philip K. Dick in Southern California, one thing we can say is that 3-74 connected the “feedback loop” of reality and fiction which Dick spent the rest of his life trying to escape from [...] In part the feedback loop seems to have been a trap; certainly Dick thought of it that way at times. It was a trap partly because Dick’s fictional worlds are already traps.

[...]

Ultimately he appears to have been looking for God. In my study, however, I have tried to tease out the implications of what he tended to find instead: the traps and transformative possibilities of fiction; the opportunities for weird kinds of redemption from within the feedback loop of reality and fiction, self and culture, or author and novel.» (Jackson, 1999, pp. 186 e 187)

Ora, é essa combinação entre ingenuidade e *insight* aquilo que falta a muitos daqueles que, no passado e ainda hoje, na ficção ou fora dela, reclamam o estatuto de herdeiros de Philip K. Dick – ou, indirectamente, do movimento *cyberpunk*, como ocorre de modo generalizado nos meandros mais activistas da cibercultura. Como alguém que assimilou todo o *know-how* associado a alguma actividade mas falha continuamente na compreensão de todas as implicações teóricas, o *cyberpunk* está – como *VALIS*, por exemplo – repleto de referências ao gnosticismo com uma conotação milenarista, mas falta-lhe a quase insignificante subtileza que permite transpor a fronteira entre o mero milenarismo (mesmo que em versão tecnófila) e a estrutura apocalíptica mais elaborada na qual K. Dick um dia «tropeçou». É mais apocalíptico – e, talvez por isso mesmo, um acto muito mais *político* – dizer «The Empire never ended» ou «the rides as Disneyland are never going to be the same again. Because when time ends, [...] a real bird will sing» (Dick, 1978b, p. 280) do que exaltar (mesmo que ironicamente) um mundo puramente virtual, mera promessa que não promete mais do que um «delayed fulfillment» ou, o que é dizer quase o mesmo, um «delayed disappointment»⁴⁰.

⁴⁰ É sempre uma violência quando se toma a parte pelo todo, o estereótipo pela multiplicidade de diferenças que fazem de cada indivíduo (ou de cada novela) algo único. Como que para redimirmo-nos a este retrato que teve de deixar de lado casos concretos em nome de uma tendência genérica, recordamos a notável excepção que é o filme *The Matrix*, ao conseguir ser apocalíptico na medida em que se mostra o próprio momento em que a revelação é feita ao protagonista. No entanto, devemos ao mesmo tempo interrogar-nos se não se limita ao truque fácil que consiste em inverter as premissas de *Neuromancer*, a novela de Gibson: a matriz é o mal, o regresso à carne e à «realidade real», por dura e insípida que seja, o único objectivo eticamente desejável. E, na medida em que *The Matrix* é a passagem duma distopia (mesmo que ignorada) à promessa de uma utopia, não significará isso – na sequência do que diz Kreuziger – que pode passar da «simple expectation» à «modified expectation», mas nunca à «disjunctive expectation»?

IV

Dick revisited

The Heat Death of the Universe

«And that universe, he reflected, in which you would think you could enter the IN door of, pass through and then exit by the OUT door of in say roughly two minutes... that universe, like Eisenbludt's prop-heaps in the Moscow film studios, was endless, was room beyond room; the OUT door of one room was only the IN door for the next.»

Philip K. Dick, *The Penultimate Truth*¹

«You see, I went on with this research just the way it led me. That is the only way I ever heard of research going. I asked a question, devised some method of getting an answer, and got – a fresh question.»

H. G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*²

POR VEZES É ESCLARECEDOR olhar para a realidade dum ponto de vista estritamente contabilístico. Philip K. Dick, que foi escritor profissional ao longo de cerca de três décadas, conta já com outros tantos anos de *literary scholarship* em torno da sua obra (assumindo como ponto de partida, mau grado alguma arbitrariedade, o número 5 da *Science-Fiction Studies*, de Março de 1975). Até agora – facto tanto mais relevante se se tiver em conta o estatuto malfadado que ainda assoma o género dentro de cujos limites definiu o seu trabalho, a ficção científica –, as perspectivas de análise não dão sinais de esgotamento. Ainda a tempo da redacção deste trabalho de investigação, a

¹ Dick, 1964g, p. 34.

² Wells, 1896, p. 133.

Science Fiction Studies publicou um artigo sobre K. Dick no segundo volume de 2005 e um outro no primeiro de 2006³. Este será também o ano em que estreia o sétimo filme⁴ oficialmente baseado em contos ou novelas suas, *A Scanner Darkly*, estando em rodagem *Next*, inspirado na *novelette* «The Golden Man»; uma lista de outros filmes que aproveitam ideias dickianas seria ainda mais extensa.

A obra de Dick transpira portanto de vitalidade, tanto ou mais do que nos momentos em que cada uma das suas novelas era publicada pela primeira vez. Querera isso dizer que há nela algo de intemporal – ou mesmo de «intempestivo» – ou tão só que este é o tempo certo para ela ser lida? Essa é talvez a única questão que nos recusamos a responder de modo definitivo, por mais que seja necessário tê-la em conta assim que se regressa do longo percurso em que observámos os seus mais importantes aglomerados temáticos e se procura – informado pelo que aí foi sendo registado – assumir uma perspectiva de conjunto. A resposta mais fácil – mas também a mais pejada de armadilhas – é dizer «para tempos pós-modernos, escritores pós-modernos e géneros pós-modernos». Christopher Palmer, autor australiano com um extenso conjunto de ensaios publicados sobre K. Dick, é um adepto dessa resposta, mas procura não cair nessas armadilhas da facilidade, de que a mais espúria é a da periodização:

«Turning our attention more specifically to Philip K. Dick, we find that grand epochal categories such as “the modern” and “the postmodern” do not help us with precise periodization: what is most characteristically Dickian in Dick’s fiction emerges in the sixties and is emphatically of the sixties, but the nuances of difference between, say, the sixties and the eighties, so obvious to us as we live through the decades, are not always illuminated by the concept of the postmodern.» (Palmer, 2003, pp. 4-5)

³ Respectivamente, «LSD, Lying Ink, and *Lies, Inc.*», de Andrew M. Butler (Butler, 2005) e «Media, Drugs, and Schizophrenia in the Works of Philip K. Dick», de Anthony Enns (Enns 2006), tendo o último chegado às nossas mãos mesmo no final da redacção deste trabalho.

⁴ Contamos apenas os provenientes de Hollywood; a estes poder-se-ia também acrescentar *Confessions d’un barjo*, filme francês baseado na novela *mainstream Confessions of a Crap Artist*.

Apesar disso, o próprio conceito de pós-moderno, quando rodeado das devidas cautelas, pode tornar-se revelador, ou mesmo operatório. Mas aí outros escolhos emergem:

«Yet the concept of the postmodern is clearly a useful one. Once it is introduced, a whole set of phenomena and styles is brought into view and relation: ways of producing truths or plausibilities, and ways of being a person or personality, or acting as a person or personality, as well as economic and cultural conditions and styles. And if the boundaries of this set become blurred, then needless to say the blurring of boundaries is itself a theme of postmodernism.» (*idem*, p. 5, ênfase nossa)

Não é este o lugar adequado para desenvolver ou discutir tais questões – opinião de que partilha Palmer na introdução ao seu livro –, a não ser na medida em que é por elas que K. Dick se revela como o autor que melhor se adequa a este tipo de defesa da substancialidade de algo sob o nome «pós-moderno»:

«Rather than pursuing the theoretical issues, I want at this point to introduce into the discussion of our subject, Philip K. Dick. [...] Dick's writing situates itself on the territory contested between politics and religion [...]. Further, Dick writes about both industrial society (that is, a society in which *objects* are produced and consumed) and post-industrial society (that is, one in which *images and information* are produced and consumed) [...] Dick's fiction constitutes a critique of modernity: of postwar America, split between a suburban society and a national security state, divided between producers threatened with obsolescence and powerless consumers. It also develops an anticipation of what has now been defined as postmodernity, although the concept was not available to him: the regime of images and simulacra, the fading of the natural, the possibility that social institutions and ruling conditions are imaginary, fabricated things, and that there is no objective ground of reality.» (*idem*, pp. 6 e 7)⁵

⁵ Na continuação destas últimas frases, um aspecto interessante que, por diferenças metodológicas, se manteve algo transparente à nossa análise: «To speak very approximately,

Deve contudo notar-se que, por mais que K. Dick seja visto por Christopher Palmer como uma espécie de arauto involuntário (ou renitente) da transição do moderno para o pós-moderno, as condições para que tal possa ter lugar na sua obra encontram-se inscritas no próprio género da ficção científica:

«McHale [...] has noted a particular bias in SF, which differentiates it from most other fiction. This is that SF privileges the ontological [...]. Strange and wonderful things are invented, devised and imagined: the content of the story is strange and wonderful. This need, not however, spill over into the style and form: the manner of presentation may retain straightforward, candid, carefully explanatory. [...] It would not be correct to say that SF is a realist genre, but realism as a mode is very important to its workings. [...]

For much the history of SF, at least popular American SF, the implication that nothing is given and everything is fabricated has been something between an unrealized potential and a time bomb ticking away at the heart of the genre. The shifting relations of realism and fantasy in discussions of SF will also suggest that the situation of the genre has been unstable. [...]

Further, it is plausible to explain SF as originating in an awareness of perpetual change as the engine of modern society. [...] This is the modernity of Marx and Engels' "all that is solid melts into air" in *The Communist Manifesto* [...]

As SF proceeds, very often, by reasoned extrapolation from the present to possible futures, and as SF reflects satirically or critically on the present, we might say that its emphasis is in fact on continuity rather than discontinuity or rupture. This bias has been productive, and has never gone unchallenged; nonetheless, from this broad point of view, the arrival of an SF writer who explores the processes of dissolution as thoroughly as Philip K. Dick was long delayed.» (*idem*, pp. 30 e 31-32)

his novels and especially his short stories of the fifties emphasize the former (the critique of modernity), and his novels of the sixties and seventies emphasize the latter (the anticipation of postmodernity), but it is the overlap between the two emphases that is challenging, not the shift, because it implies the links between modernity and postmodernity.» (Palmer, 2003, p. 7)

Uma citação tão longa merece ser recapitulada nos seus pontos essenciais. Como tivemos também oportunidade de notar⁶, a ficção científica, por mais que se anuncie como «a literatura da mudança», raras vezes logra sair de um conservadorismo atávico: a mudança, ainda que inevitável, apresenta-se como continuidade do presente (seja sob uma forma positiva e esperançosa ou, em vez disso, negativa e pessimista); o próprio estilo, só superficialmente contrariando o conteúdo, tende para um modo realista que foi, para a literatura mais canónica, estabelecido ainda no século XIX e contestado em pleno período modernista no século XX⁷. As potencialidades para a superação deste estado de coisas estão no entanto latentes no próprio género e – passamos agora o ónus da prova a Palmer – Philip K. Dick foi um dos primeiros a torná-las manifestas:

«Philip K. Dick is a particularly challenging writer because he is *both* a humanist and a postmodernist. (Indeed it is likely that only the interestingness of this dual identity could excuse my persistence in employing these terms, which are themselves “fuzzy”, and are rapidly losing their edge, as their use with a variety of meanings blunts their impact.) Dick makes fictions of the disintegration of the real in contemporary society: the action of perpetual change both on what has previously existed, and on what is existing now but

⁶ Cf. o capítulo inicial deste trabalho, intitulado «Brave New World», bem como a discussão dos modos de «expectation», em que seguimos Frederick Kreuziger, no capítulo «Behold the Man».

⁷ Na entrada «FABULATION» da *Encyclopedia of Science Fiction*, John Clute partilha da mesmíssima opinião: «Over the course of the 20th century, sf readers have grown used to thinking of genre sf as substantially different (in manner, in substance and in intention) from the great stream of realistic novels which increasingly dominated the English-speaking literary since the middle of the 18th century [...]. Helped along by critics from within the genre, [...] sf readers have further grown accustomed to thinking that it was genre sf itself that dethroned the mimetic novel [...], and that the continued popularity of “realistic” fiction has been a kind of confidence game. We feel like something like the reverse is true: that genre sf [...] is essentially a *continuation* of the mimetic novel, which it may have streamlined but certainly did not supplant; and that the onslaught of Modernism (and its successors) on the mimetic novel was also an onslaught upon the two essential assumptions concerning genre sf.» (Clute, 1993c, p. 399). Das pressuposições que Clute questiona já demos conta no primeiro capítulo, mas repetimo-las: «The first assumption is that both the “world” and the human beings who inhabit it can be seen whole, and described accurately, in words. [...] The second assumption is that the “world” – whether or not it can be seen whole through the distorting glass of words – does in the end have a story which can be told. [...] for writers of genre sf, some sort of “meta-narrative” lies beneath the tale, ensuring the connection of things.» (*idem*, pp. 399-400)

has no stable reality, because it is already marked by its inevitable dissolution. In this he realizes one of the implications of modernity and of SF's "take" on modernity. He makes evident the logic of the genre itself; and some aspects of the genre make it easy for him to do this: *there was always plenty of room for the improvised, the spectacular and the extreme in SF. It is the combination of spectacular transformation* (as in A. E. van Vogt, and many another SF writers) *and ethical seriousness that makes Dick's SF so compelling.* He exacerbates modernity and drives past its limits; in this sense his fictions anticipate our present, postmodern condition. It is not merely that this kind of exaggeration or exacerbation could itself be defined as postmodernist; it is that the historical condition he sketches represents postmodernity partly because it shows modernity splitting from within.» (*idem*, pp. 32-33, ênfases nossas)

É esta dualidade entre a «spectacular transformation» e a «ethical seriousness» que, segundo Christopher Palmer, deve ser identificada para que se possa, por um lado, atestar a importância de K. Dick no contexto (literário e extra-literário) contemporâneo⁸ e, por outro, perceber por que razão ele surge como potencial ilustração⁹, como fonte de inspiração recorrente, ou mesmo como autor-fetiche para autores que, dos mais diversos quadrantes, almejam descrever essa mesma contemporaneidade:

«The two aspects of Dick's writing, the humanist and the postmodernist, are wrapped in a kind of spiral in which they mutually inspire, threaten, exacerbate and (as it were) up the ante on each other. This is what makes the anticipations of the condition of postmodernity so challenging, especially in the novels of his middle period (*Ubik*, *Palmer Eldritch*, *The Simulacra*, *A Maze of Death*).» (*idem*, pp. 34-35)

Ao longo da discussão dos grandes temas que informam a obra de Dick, tivemos oportunidade de olhar de perto para algumas dessas «antecipações» – e também de demonstrar que não são exclusivas do «middle

⁸ Adjectivo que apesar de tudo preferimos, por evitar as colorações que decorrem do uso de «moderno» ou «pós-moderno».

⁹ Pensamos, neste caso mais «fraco», naqueles que, ainda que não dêem provas de conhecer a obra de K. Dick, parecem ir ao encontro dela, bem como nos que teriam a ganhar em conhecê-la de modo a tornarem as suas argumentações mais sólidas ou a dotá-las de *nuances* de que carecem. É, como vimos no derradeiro capítulo da parte anterior, o caso de Mark C. Taylor.

period» dos anos 60 –; na maioria das vezes, contudo¹⁰, essa dualidade foi simplesmente assumida como algo adquirido, não estando sujeita a discussão nem a um tratamento diferenciado. Devemos agora intentá-lo – ou, já que não vale a pena ser original onde outros demonstraram suficiente mestria e *insight*, recordar os marcos na *scholarship* sobre Philip K. Dick onde essas questões foram abordadas, procurando dotá-las da mais-valia que é a síntese que nelas pode ser descoberta. Por interessante que seja o contributo de Christopher Palmer, devemos por isso recuar ao ano de 1988, data em que a *Science-Fiction Studies* publicou pela segunda vez um número temático dedicado a K. Dick. É aí que surgem dois dos mais incontornáveis artigos sobre a sua obra; artigos que se destacam ainda pela complementaridade das suas perspectivas, algo que – se é que não foi notado antes – se torna evidente à luz das palavras de Palmer: um dirige-se maioritariamente ao aspecto mais pós-modernista (ou mais «espectacular») daquilo que Philip K. Dick escreveu; o outro à sua dimensão humanista (ou ética).

Começamos pelo primeiro desses artigos, «Philip K. Dick: Authenticity and Insincerity», de John Huntington. Afirma Huntington, na esteira do crítico literário Lionel Trilling, que o ideal da sinceridade – quer no campo literário quer fora deste –, nascido em Oitocentos (contemporâneo da Modernidade, portanto), assistiu a um acentuado declínio no século XX, altura em que foi substituído por um outro, o da «autenticidade». Mas a história não termina aí. Até mesmo a autenticidade parece não ser mais do que um ideal intermédio, veiculado pelo próprio negativo daquele antes imperava:

«What more recently has been called “post-modernism” can be seen as a cluster of strategies to deal with this perception of the impossibility of sincerity.» (Huntington, 1988, p. 152)

¹⁰ Talvez à excepção do capítulo em que se discutiu a questão do humano e do pós-humano.

Ao gênero da ficção científica deve ser reconhecido o papel instrumental nesta negação da sinceridade, e a Dick, em particular, o de portador da autenticidade *através da insinceridade*:

«Philip K. Dick's work belongs in some ways to this new tradition. I would propose that Dick's work is special because it has so thoroughly embraced insincerity, especially by its thorough dependence on the mechanical creative formulas of pulp fiction, and has thus become "authentic" at a new level. Dick's insincerity is not qualified by irony (though there is plenty of irony in his work). His work is not like Roy Lichtenstein's massive, isolated moments from newspaper comics which render pathos and excitement from a consciousness outside the experience itself. Dick, whatever sophistications he achieves, builds his art out of the techniques of the pulps. He is an "authentic" "SF writer". Of course, the moment that posture becomes comfortable, it too becomes problematic.» (*idem, ibidem*)

Trata-se de uma afirmação de peso, uma afirmação a que o próprio Philip K. Dick procuraria esquivar-se (como o fez por ocasião do artigo de Lem «Science Fiction: A Hopeless Case – with Exceptions») caso ainda estivesse vivo, na medida em que praticamente eleva a *genre SF* (com Dick como seu sumo-sacerdote) ao estatuto de literatura pós-moderna por excelência. (O que não é para Huntington – sublinhe-se – o mesmo que cobrir a SF ou a pós-modernidade de elogios, mas apenas a constatação de um estado de coisas.) Como pode então – para regressarmos ao fulcro da questão – uma literatura à margem das grandes vanguardas do século XX suplantar-las na negação do ideal da sinceridade, e como pode um autor tomar a dianteira dessa tendência? A resposta poderá parecer desconcertante, mas vai ao encontro de praticamente tudo o que se tem dito a propósito da lógica fragmentária da pós-modernidade: K. Dick consegue ser tanto mais pós-moderno (e mais «desconstrutor» do pós-moderno) quanto mais a sua escrita

recusa abandonar o superficial e inconsistente logo que essa oportunidade espreita¹¹:

«Of all his works, *VALIS* is the most disconcerting this way. The lengthy appeals to Gnostic ideas of hidden truth, even if they are called into question within the text itself, sanction a way of reading that would disregard the mechanisms of disavowal. [...]

In *VALIS*, having indulged one interpretation for a while, Dick will simply reverse himself and indulge another. Sometimes it is a book of wisdom, and sometimes it is just the case-history of a wordy madman. Much of the reader's problem in *VALIS* is generated, not by philosophical complexity as such, but by the mechanisms of narration that Dick learned from popular SF.» (*idem*, p. 153)

O paradoxal mecanismo que, segundo Huntington, gera uma forma muito peculiar de complexidade e profundidade a partir do simples e do superficial é a famosa «800 word rule» de A. E. van Vogt¹²:

«The important figure for Dick, as has long been recognized, is A. E. van Vogt, known for his confusingly intricate plots. But it is not the model of the plots themselves that we need to be aware of so much as the rule by which he generated them. Van Vogt advised young writers that in order to keep their readers' interest they should introduce a new idea every 800 words [...]. For van Vogt this is not a "philosophical" rule, but simply a practical technique to make a story interesting, on the level with the rule which requires that the first paragraph of a story make mention of each of the five senses. In van Vogt's own work one is aware of a disorienting series of changes which may be exhilarating as long as one is able to hold on. Often the change at word 800 involves a blatant reversing of the values some character or thing has represented: a friend turns out to be an enemy, an enemy a friend, what we thought was useful is useless, an escape is a trap, etc. [...]. What is remarkable about these fairly mechanical and hasty exercises is how profound they can seem. *The van Vogt rule of a new idea every 800 words is a way of generating complexity and of enforcing at*

¹¹ Note-se a cautela com que formulámos a expressão. Se disséssemos que a escrita é (simplesmente) superficial e inconsistente, estaríamos a ser infiéis à argumentação de Huntington, como se tornará evidente pelas citações que vêm adiante.

¹² Que este autor enuncia explicitamente só nos anos 60, em «Complication in Science Fiction Story, publicado em Lloyd Arthur Esbach (org.), *On Worlds Beyond: The Science of Science Fiction Writing*, pp. 53-66 (a nossa referência é indirecta, a partir do artigo de Huntington e outros).

least the illusion of a relentless dialectic.» (idem, pp. 153-154, ênfase nossa)

Mas os discípulos, argumenta implicitamente Huntington em defesa de K. Dick, superam muitas vezes os mestres¹³:

«For van Vogt the device of a change after 800 words is simply a machine that produces “interesting text” and “mental stimulation”, but for Dick the device itself is both liberating and thematically expressive. The “insincerity” of the van Vogtian mechanism has permitted Dick to engage “authentic” issues that [...] he would not have been able to deal with otherwise. In Dick’s situation the evasion that Lem complains of becomes an important device that will allow the writer and the reader to undertake briefly issues that the author and the SF readership have difficulty bringing to consciousness.» (*idem*, p. 155)

Dick consegue assim situar-se no limiar entre a sensibilidade moderna e a (in)sensibilidade pós-moderna:

«If the search for the “authentic” is at once a bourgeois folly, it is also the primal search in Dick, the search for “reality” in place of hallucination, for the authentic in place of imitation. And yet, if the authentic is the one worthy goal, it is at the same time a vain pursuit, for the authentic can never be unambiguously established. And though the artificial is a fraud, it nevertheless can suffice. The enigma of authenticity is rendered by Deckard’s Mercerist epiphany at the end of *Androids*. Deckard finds a living toad in the desert, but when his wife reveals that it is electric it seems clear that, while Deckard would prefer that the toad be real, he will make do with the artificial one. The repetition of such a moment in other novels, and the gratuitous gestures in its direction, suggest that the motif is a crucial one for Dick: it allows him to inhabit two antithetical value systems at once. Significantly for our present considerations, it is the van Vogtian 800-word method that forces him to move between them. [...] He must be both the entertainer and the novelist of important themes.» (*idem*, p. 157)

¹³ Como que a confirmá-lo, Thomas Disch, na introdução a uma reedição de *Solar Lottery*, posteriormente republicada numa colectânea de textos sobre Dick, afirmava, ironicamente, que: «*Solar Lottery* is Van Vogt’s best novel!» (Disch, 1976-83, p. 20)

Fica contudo um problema por resolver: o de atribuir uma intencionalidade autoral a essa estratégia. Huntigton, ainda que deixando a resposta em suspenso, sente-se mais inclinado para a negação dessa intencionalidade em favor de uma quase «aleatoriedade» na escrita de Dick, que assim seria mais «vítima» do pós-moderno do que «carrasco» do moderno:

«Dick's work poses a problem for evaluative criticism: its contradictions are as often as not the result of arbitrary and random reversals as of any conscious critique of bourgeois culture. But the absence of conscious intent does not thereby render the thought of the narrative trivial. In fact, it may well be argued that it is precisely this freedom from controlling rational structures – especially insofar as such structures are really ideologically-weighted conventions – that gives Dick's writings their value. This is not to say that the arbitrary is free: free association is enlightening because it subtly responds to deep necessities of the author's psyche and of the culture. It reveals unknown structures not because it is free, but precisely because it is determined.» (*idem*, p. 159)¹⁴

Não é essa a opinião de Umberto Rossi, que num artigo de 2004, «The Game of the Rat: A. E. van Vogt's 800-Word Rule and P. K. Dick's *The Game-Players of Titan*», procura retomar as pistas lançadas pelo artigo de John Huntington mas nunca postas em causa – parcialmente confirmadas, aliás, por Darko Suvin em «Goodbye and Hello: Differentiating Within the Later P. K. Dick» (Suvin, 2002). Acreditando nalgumas das intuições de Huntington, mas desconfiando de que a sua análise fora demasiado *taken for granted* no que respeita à assunção da regra vanvogtiana das 800 palavras, Rossi procura contrapor-lhe uma *close reading* de uma das novelas mais ignoradas de Dick (porque mais *pulpish*, logo mais vanvogtiana), *The Game-Players of Titan*. São estes os motivos da suspeita:

¹⁴ Acrescentariamos ainda este remate do mesmo John Huntington, que abre contudo o caminho a uma leitura ligeiramente diferente: «Like something in one of his novels, he is always on the other side of whatever posture of value we choose. Seeking wisdom, we find a wise guy; but just when we are ready to treat his novels as only a game, they radiate profundity.» (Huntington, 1988, p. 159)

«The idea of Dick's inserting a twist in the plot or a new idea every 800 words was originally proposed in a well-known essay by John Huntington [...]. Huntington's analysis has grown increasingly popular in PKD scholarship and [...] is still quoted and "used" in the United States and abroad.

[...] But Huntington does not focus on any individual texts and does not carry out that "blow-by-blow discussion" suggested by Suvin. He does not read a whole novel from beginning to end in order to verify how many reversals actually take place and whether or not new ideas are *really* introduces every 800 words. One should not forget that 800 words corresponds, more or less, to two to three pages of a printed text. In a 200-page novel (Dick's average length), we should find something like 60 to 100 reversals or new ideas, 60 to 100 *coups de theatre*. [...]

Even Van Vogt's own use of the rule has not been verified through the analysis of any single novel written by the Canadian author. What Huntington quotes is in fact an essay, "Complication in the Science Fiction Story", [...] in which Van Vogt advises young writers that they should introduce a new idea every 800 words [...]. Advice is not description; it certainly isn't scholarly analysis. Did Van Vogt really put into practice the technique he recommended?» (Rossi, 2004, pp. 208-209)¹⁵

Passando à análise propriamente dita das *plot twists* em *The Game-Players...*, o que Rossi descobre é desconcertante. Só a meio do capítulo 6 tem lugar a primeira mudança significativa, mas tão relevante que Rossi lhe chama um «*genre shunt*»¹⁶, i. e., uma mudança de agulha como um comboio que é desviado para outra linha férrea. Apesar de algumas surpresas menores¹⁷, as reviravoltas narrativas são apenas sete (cf. *idem*, p. 216), cerca de dez vezes menos do que o esperado se Dick seguisse à letra a regra das 800 palavras. Quererá isso dizer que temos uma «*8000-word rule*» em vez duma

¹⁵ Em defesa desta crítica de Rossi, poderíamos recordar que van Vogt começou a publicar ainda nos anos 40, durante o apogeu da chamada «*Golden Age*», enquanto esse seu ensaio é apenas de 1964.

¹⁶ «My hypothesis is that some of Dick's narrative *coups de theatre* switch the plot to another subgenre, thus changing what is both in the foreground (characters, events, and their meanings) and in the background (the subgenre and its conventions, which consciously or unconsciously effect both the reader's expectations and the ways in which s/he deciphers the text).» (Rossi, 2004, p. 213)

¹⁷ Para Rossi, há que reconhecer a diferença entre as grandes mudanças e as meras «*plot twists* – which I distinguish from genre shunts inasmuch as they do not lead us to a different subgenre frame of reference» (*idem*, p. 215)

«800-word rule», mantendo-se apesar disso válida a intuição de Huntington?

Nem por isso:

«Huntington's hypothesis that Dick followed Van Vogt's 800-rule does not reflect what we really find in the novel. *What we have is a vortex-shaped architecture*, where twists are less frequent in the first three quarters of the text, with a sudden increase in frequency in the last quarter. *We do not have a mechanical insertion of new ideas*, of sleights of hand monotonously coming up every given number of pages, be they three or thirty (I understand that the "800 words" are an approximation), *but a skillful management of textual devices according to a hidden but effective proportion.*» (*idem*, p. 216, ênfases nossas)

Seria, para Rossi, demasiada coincidência que Dick tivesse produzido ao acaso uma complexa estrutura em vórtice, com os *plot twists* a sucederem-se a um ritmo mais rápido do que os *genre shunts* e com ambos a acelerarem à medida que a novela caminha para o seu desenlace. O facto de estruturas semelhantes mas suficientemente distintas surgirem noutras novelas (cf. *idem*, p. 219) confirma ainda mais a presença de uma intencionalidade consciente, a de um «Master Game-Player» que é Dick enquanto autor¹⁸:

«[...] his use of switches or shunts is not so mechanical and mindless – and not so easy-going, or simply easy. His is a difficult and sophisticated game. [...]

What I have outlined [...] is [...] a pattern in (narrative) time and space, a pattern that is not based in an intellectual, rational process, but that resembles vase-makers' works. It is artistic. [...] The Game of the Rat, the technique of self-contradiction (something that is after all not unusual in the American tradition, as we see in the figure of Walt Whitman who contradicted himself because he contained multitudes) should then be envisioned not as a flaw in Dick's textual architecture, but as its diegetic engine.» (*idem*, p. 220)

¹⁸ Cf. a seguinte afirmação de Rossi: «The Game is science fiction, and the game-player – or more accurately – the Master Game-Player, is Dick himself.» (*idem*, p. 212) Cf. também, apesar de escrito numa fase ainda muito embrionária deste trabalho, o meu artigo «Um Tabuleiro de Duas Faces: O Lúdico e o Aleatório na Ficção Científica de Philip K. Dick» (Rosa, 2003b), que chega por outras vias – e a propósito de um conjunto bastante reduzido de novelas – a uma conclusão semelhante.

Ora, o que esta conclusão de Rossi tem de relevante – para não dizer paradoxal – é que a sua crítica a John Huntington não faz mais do que confirmar a intuição fundamental desse artigo. Aí – numa passagem que Rossi também reproduz – Huntington concluía:

«It would be inadequate simply to celebrate him as a hack and therefore promote him as authentic. By the same token, we cannot just denounce him as a fraud.» (Huntington, 1988, p. 176)

Rossi, entrando em diálogo com Huntington e outros comentadores de Dick, replica:

«In fact, the authentic/fake opposition is one that is ceaselessly questioned and deconstructed in Dick's opus [...]. We might as well say that Dick's fakery-obsessed fiction is a form of metafiction [...], just because *all fiction lies on the borderline between authenticity and fakery*.

[...]

We might now ask ourselves whether a writer who shows in all these strategic parts of his works such insights can be considered a hack who stages a naïve show of narrative fireworks, or an insightful novelist whose sophistication has not yet been fathomed, who was compelled to work as a hack writer to make ends meet, but could never stop being the complex, learned, sometimes absolutely brilliant writer he was. [...]

I suspect that if we keep on asking ourselves whether Dick was a hack who hurriedly concocted his novels without being fully aware of their theoretical implications, we remain guilty of what Frye called the fallacy of premature teleology. It is a form of blindness that prevents us from understanding that meaning in literary works is not simply something which "is there", buried under a variable number of layers of textual dirt, but something that *happens* when the text is read, no matter where and when and by whom.» (Rossi, 2004, pp. 221 e 222)

À pergunta acerca da contemporaneidade (pós-modernidade?) de Dick deveríamos então responder, em consonância com Umberto Rossi, que, por mais que a superficialidade e a «insinceridade» presente na obra dickiana seja fruto de estratégia deliberada e não da mera aplicação de uma regra alheia e

de mérito literário duvidoso, o «arco hermenêutico» só fica completo se houver uma comunidade de leitores que responda ao apelo do texto. De pouco valeria que K. Dick fosse o mais pós-moderno dos autores (ou o mais *self-consciously* pós-moderno dos autores) se – como aconteceu durante largos anos, descontando uma minoria de «iluminados» – os potenciais leitores não sentissem uma afinidade entre o universo dickiano e o seu horizonte (social, técnico, cultural, o que seja).

Há contudo algo nesse horizonte, como o desvendou George Slusser em «History, Historicity, Story» (Slusser, 1988), que antecede em muito qualquer anúncio da pós-modernidade. Poder-se-ia inclusive dizer que se trata da modernidade de Philip K. Dick, não fosse o caso de ser uma forma de modernidade profundamente americana, e por isso tanto ou mais próxima de certos tipos de pós-moderno do que certas atitudes meramente paródicas (e portanto indirectamente elogiosas) do passado. Para Slusser, o modo europeu de contestar o passado (moderno e não só) é ainda uma forma de prestar-lhe reverência: por mais que se contestem actos, figuras ou movimentos artísticos passados, eles são entendidos como algo que ocupa um lugar muito preciso na história, o que lhes confere um carácter *monumental* – afirmar, por exemplo, que não é mais possível escrever-se como no século XIX é o mesmo que declarar que essa escrita «de época» possui um estatuto de intocabilidade, inscrita que está numa História (de preferência com maiúscula) que não pode ser alterada. Não é esse o modo americano:

«American culture, as it sees itself, does not wish to rest on an institutional base, but on the fluid, ever-renewing base of Emerson's power and form, where the only precedent is the denial of precedent. The American glides through nature, not to know his or her place again. The word *again* is important here, for it suggests our power both to replicate and renew, thus to generate events rather than be their product.» (Slusser, 1988, p. 188)

Não se trata pois de uma indiferença à história (agora a presença da maiúscula é facultativa), mas de estabelecer com esta um permanente confronto que em si mesmo é um acto criativo que nela se inscreve. Simplificando: o estático (o passado) é secundário relativamente ao dinâmico (o presente); o presente cria a história num permanente questionamento do passado, que «está lá», enquanto elemento da história, apenas para que haja algo que possa ser questionado.

E agora o passo mais arriscado de George Slusser: ainda que optando por escrever numa literatura de género e de fórmulas, Philip K. Dick é um legítimo representante dessa atitude pragmática americana:

«Dick's fiction presents us with a relation between human being and event that is not legislated by history, but conditioned rather by what I would call "historicity". Dick uses the word, in *The Man in the High Castle*.

[...]

Dick's characters are "ghosts" in a very American sense. For if they replay events, it is not to show they are held by them, as a ghost to a haunted house, but to unfix them, to propel them towards something unknown, a genuine future. This pragmatic, dynamic vision, is historicity.» (*idem*, pp. 187 e 188)

Não devemos avançar sem primeiro explicar o jogo linguístico a que Slusser recorre, e que é parcialmente anunciado logo no título do seu ensaio:

«English has two words, *history* and *story*, while French has only one word to mean both – *histoire*. And though the English terms are morphologically similar and vaguely synonymous with one another, they imply slippage, a sense that story has somehow devolved from history, is history minus two letters. Moreover, the two terms are both related and different, a condition that encourages interaction. In the single French term, by contrast, the sway of history is absolute. The only escape from *histoire* is to name, as does Robbe-Grillet, a totally different term: *récit*. Narrative now has morphologically excluded history.» (*idem*, p. 189)¹⁹

¹⁹ Não é por acaso que Slusser começa esse parágrafo com «I stress the Cartesian nature of this moment, for the result is duality.» (Slusser, 1988, p. 189) Ironicamente – algo que contudo Slusser não menciona – foi um nome maior da cultura francófona recente, Paul Ricoeur, quem

Daí que

«*Récit* [...] is born of an act of doubt. History, in contrast, consists of acts of knowledge. The word “history” derives from *histor*, a wise man, from the root *eidenai*, to know. But historical knowing, as Robbe-Grillet conceives it, has become a problem for our post-Einsteinian age. [...] For such a vision [a visão europeia e acima de tudo francófona], history becomes a monument – a static entity thought to exist independently of all instances of perception [...]. Following the same logic, narrative becomes history’s *muse imaginaire*.» (*idem*, pp. 189-190)

É para melhor estabelecer o contraste entre, por um lado, esta perspectiva cuja dualidade se inscreve na necessidade de diferenciar tão cabalmente na oposição entre «*historie*» e «*récit*» e, por outro, a atitude americana, que Slusser propõe o termo (dickiano, pelo menos no sentido que lhe dá) «*historicity*»:

«Another kind of *histor* is possible, however, one who sees no qualitative difference between history and story. This may be the storyteller most apt to operate in the post-Einsteinian world. For that world allows no fixities, neither the line of *histoire*, nor the closed realm of *récit*, no sense of past or [...] of future either. Before such a gaze, all acts, historical or narrative alike, again become available phenomena, capable of being engaged as potentially new events. Dick is such a storyteller: the *history* operating in the realm of historicity. In the normal sense of the word, historicity designates a theoretical interrogation of the historical act. It asks the question: What does it mean, for a given event, to be *in* history? But Dick evokes the term only in order to turn the interrogation around. For his fictions ask what is like to be *out* of history, to search for history in a world where the idea of a fixed sequence of events is no longer valid.» (*idem*, p. 190)

Esta, que era já a atitude dos «pais fundadores» da cultura americana moderna como Ralph Waldo Emerson, ganha novo fôlego – um fôlego mais à

mais fez por retomar a ligação perdida entre *historie* e *récit*. Seria esse seu trabalho monumental que é *Temps et récit* desnecessário na língua inglesa?

altura destes tempos pós-einsteinianos – nesse género aparentemente limitado que é a ficção científica²⁰. Philip K. Dick foi, para Slusser, o autor de SF que demonstrou maior perspicácia – pouco importa se de forma inconsciente – na avaliação das potencialidades liberatórias dessa recusa da História por intermédio da «*historicity*». Contudo, tal como acima mencionámos ao discutir os artigos de John Huntington e Umberto Rossi, é necessário que o leitor entre em sintonia com essa mesma atitude. Daí que

«The kind of story we see Dick writing depends, ultimately, on whether we measure his work from the point of view of history or of historicity.» (*idem*, p. 191)

Nas páginas que se seguem deste ensaio, Slusser mostra-nos o quanto este último ponto de vista é esclarecedor para a compreensão da obra de K. Dick. *The Man in the High Castle* surge como a ilustração natural, na medida em que o próprio termo «*historicity*» lhe é basilar. Nalgumas passagens fundamentais, a questão entronca de resto com uma outra que acima destacámos, a da autenticidade, a ponto de ambas se elucidarem mutuamente. A questão do original e da cópia, do autêntico e do contrafeito, seja um isqueiro Zippo que supostamente pertenceu a Roosevelt ou um revólver Colt da Guerra Civil Americana, deixa de colocar-se quando pragmaticamente proclamamos a sua autenticidade (pois caso contrário incorrer-se-ia num questionamento *ad infinitum*, em busca da autenticidade do documento que a atesta, e assim por diante), mas, de forma ainda mais incisiva, quando o objecto cumpre uma função que o retira à fixidez do passado para que se

²⁰ Para não sobrecarregar o corpo do texto de citações, eis como Slusser o defende, ainda que a afirmação se revele polémica: «As *science fiction*, SF assumes (in theory, if not always in fact) a relativistic time-world; and thus it cannot honor, short of betraying its commitment to scientific advancement, this dichotomy between history and story. But this opens other areas of narrative complexity, at least potentially, to the SF storyteller. [...] Narrative and historical events alike are instances of the same space-time. Once this is realized, the SF storyteller achieves greater freedom: that of having narrated events function directly as real time. The SF narrator operates on a plane where the act of telling and the thing told become genuinely interactive events [...].» (*idem*, p. 190)

inscreva activamente na história (quando Tagomi dispara a arma, deixa de haver qualquer sentido em perguntar se era autêntica):

«History, then, in Dick is made to function so as to undo its own fixity. By fixing a thing, we allow it to replicate. And in the proliferation of like events, we lose sight of the “authentic” one, do not know its place or ours. In this process, the word “authentic” (from *aut-hentes*, one that does, engages, initiates) is returned from history to historicity, from a fixative to a performative function.» (*idem*, p. 194)

Talvez por isso o título dessa novela evoque uma personagem que, a uma leitura mais desatenta, aparenta ter um papel algo secundário mas que é lhe é fulcral, Hawthorne Abendsen, o autor do «livro dentro do livro» *The Grasshopper lies Heavy*²¹. De todos os intervenientes na narrativa, é Abendsen quem mais prontamente opta pela «*historicity*» em vez da «*history*», talvez por ser o único que efectuou essa aprendizagem num momento anterior ao período temporal coberto pela novela:

«Abendsen escapes being fixed, either by history or by narrative. He will not commit himself, as “character”, to this or any historical line. He steps out of the “plot” into the realm of historicity. [...] He is offered what every writer of a book-within-a-book dreams of: the possibility of declaring his world, rather than that of his creator, the real world, and having it become true, become history. Juliana tempts him [...]. She places him at the crossroads of history. [...] Abendsen’s response, instead, is historicity. He offers to autograph his book for her. [...] He holds in hand a mass-produced object. But because he does not see it as a symbol, but simply as a thing that looks like a number of other things, he can no longer claim to know its origin. This, in turn, frees his act of signing, allows the autograph to be the new signing. For if each copy becomes a potentially new thing, then each autograph is a new act, an engagement in the particular [...] circumstances of *this* situation.» (*idem*, p. 197)²²

²¹ Idem para o título no que tem de enganador: Abendsen, o «*man in the high castle*», vive afinal numa vivenda térrea.

²² Se Abendsen é o protótipo de quem possui há muito essa sabedoria, personagens como Joe Fernwright, o protagonista de *Galactic Pot-Healer* também mencionado por Slusser,

Essa é não só a atitude de Dick perante a história enquanto «*history*» como também perante a história enquanto «*story*», isto é, perante o que, no nosso universo linguístico não anglófono, chamamos «narrativa» para evitar uma confusão que afinal poderia ser bem produtiva. Como dirá Slusser bastante mais à frente nesse artigo, «not a “sense of an ending”, of historical finality, but rather a sense of narrative as a perpetual *in medias res*» (*idem*, p. 210), isto é, a narrativa como abertura permanente à «*historicity*». O que, para Slusser, não significa retirar a obra de Dick ao contexto na qual foi produzida, e sim abrir caminho para uma outra leitura desse contexto, uma leitura distinta das que até então dominavam os «estudos dickianos»:

«The American landscape, as reflected in Dick’s sense of historicity, focuses our attention on two interrelated problems: (1) that of the status of the traditionless object or event and (2) that of the nature of the individual system of order that must organize these objects or events in the absence of history. [...] The first raises the possibility of an order of narrative action that does not depend on historical time, where events, free from any higher pattern of chronology or destiny, seem to generate their own story. [...] The second problem is that of the individual outside history. It raises the possibility of such non-historical individuals creating their own worlds in the realm of dehistoricized narrative.

The first problem, in Dick’s work, has received attention from Marxist-oriented critics; the second has intrigued critics grounded in psychoanalytical methods. But both methods are fundamentally historicist. The interpretative categories they use, like reification and paranoia, bring history to bear upon a narrative art that strives to exist outside history, and thus may falsify our sense of it. *For the essence of Dick’s narrative lies in the relation of story not to history, but to historicity.*» (*idem*, p. 205, ênfase nossa)

representam aquele que acaba de iniciar esse processo rumo à «*historicity*»: «To stay is to begin a tradition, another institution. For Joe, however, the act must work against fate, hence against history, in order to be creative or “authoritative”. Not to do so means a return to “failure”. Joe decides to act in historicity, not to be afraid of failure: he will no longer heal other people’s pots; he will make pots himself. His first attempt however (and the novel ends on this note) is “awful”.» (*idem*, p. 205)

É assim que, no lugar das leituras marxistas que assinalam na obra de Dick uma crítica à fetichização dos objectos enquanto mercadoria, Slusser encontra algo ainda mais radical – a sua autonomização de (ou resistência a) qualquer valor de uso ou de troca²³ (o que o Baudrillard de *Pour une critique de l'économie politique du signe* muito apreciaria). De forma semelhante, onde as leituras psicanalíticas identificam a onnipresença dickiana da paranóia como resultante (e como constatação) do facto lamentável que é a perda da estabilidade do «real» que é conferida pela tradição²⁴, Slusser redescobre

«the capacity of mind, as Emersonian power and form, to engage things in a field of decommitted phenomena. Paranoia, as used in Dick, simply describes the ability of a character to function in situations (or “worlds”) offering no means of standing outside an act, no external frame of reference, be it history or “sanity”. In *Clans of the Alphane Moon* [...], a society is based on Terran categories of mental illness; and freed from the Terran frame of reference, it functions successfully. Paranoia in Dick’s sense produces not philosophical or scientific systems so much as what we could call responsive systems: ones that permit interaction, however contingent, with objects in a historically neutral field.» (*idem*, p. 207)

O que o leva portanto a concluir que

«Historicity, then, [...] may seem simply another form of paranoia. But only to the history-disposed mind. Paranoia, as Dick sees it, is a subset of a broader process of interaction between the individual and nature, a process deeply rooted in American culture.

[...]

The result is a temporal structure “remade” at every instant. Events are fixed and unfixed by acts of “tinkering” too small to be dated or measured in terms of some grand design.» (*idem*, pp. 208 e 210)

²³ «The object or event we encounter in Dick is a genuinely non-symbolic, non-historical thing, not an alienated but an *alien* presence.» (*idem*, p. 206)

²⁴ «Paranoia, in a sense, involves the individual’s losing all sense of tradition. [...] Paranoia, then, as the search to substitute one’s personal story for history, is abnormal. Freud [...] sees the paranoiac as a storyteller with a vengeance – as a megalomaniacal, yet ego-bounded system-builder. [...] Other commentators [Slusser refere-se aqui a Adorno e Horkheimer] see paranoia more generally, but still as a mental process that defines itself in relation to a historical context.» (*idem*, p. 206-207)

Todavia – contrapomos sem com isso negar a justeza da análise de Slusser –, esse «historically neutral field» sempre virgem para qualquer acto de desbravamento (mas deveremos chamar «desbravamento» aos «acts of “tinkering”»?), ainda que possa ser descontextualizado da história não pode sê-lo do presente – seja o «presente» do autor seja o do «leitor». Usando um outro vocabulário, não podemos desligar a «constituição» do «constituído» que a antecede²⁵: por mais que aquela deva superá-lo, a liberdade nunca é totalmente livre, nem mesmo na mais fantasiosa fuga para a ficção. No empreendimento que nos motivou a olhar para a obra de Philip K. Dick, e de cujos resultados se deu conta nestas páginas, procurámos não esquecê-lo; diríamos aliás que a «energia» teórica de que nos fomos alimentando consistiu no posicionamento de fronteira entre a autonomia da obra – que produz a sua própria «*historicity*» – e os seus contextos, respectivamente de *produção* e de *recepção* – que modulam essa «*historicity*», ainda que a narrativa não se deixe arrastar pela «*history*».

Notámos por exemplo, pensando no primeiro dos contextos, uma evolução na escrita de Philip K. Dick: de temas e respectivo tratamento mais próximos daquilo que foi em tempos o cânone da SF (mesmo que sempre com um toque profundamente idiossincrático) para um universo narrativo e conceptual inextricavelmente seu, mesmo quando reaproveitando os *topoi* que identificam uma obra como ficção científica²⁶. Num segundo momento, evitando as ciladas de uma leitura exclusivamente estrutural e «internalista» da obra, traçámos o percurso dos temas maiores deste autor, do contexto que

²⁵ Pensamos nomeadamente no capítulo «A Constituição da Experiência» de *Analítica da Actualidade* (Miranda, 1994, pp. 113-165). Noutro local do mesmo livro surge também o termo «historicidade», previsivelmente com um sentido algo distinto da «*historicity*» de George Slusser: «O historicismo é uma narrativa total do passado e presente da experiência, que apaga os traços da sua narratividade, de modo a antecipar (e produzir) o futuro, distinguindo-se da historicidade, que é o reconhecimento da nossa passividade perante o acontecimento.» (Miranda, 1994, p. 15)

²⁶ Mas não esqueçamos também a capacidade dickiana para desafiar as convenções e particularmente as suas «fronteiras», de *Time out of Joint*, ainda nos anos 50, a *The Transmigration of Timothy Archer*, no final da sua carreira.

levou a que alguns adquirissem proeminência sobre outros às apropriações ou *misreadings* – algumas delas bastante recentes, o que demonstra o quão actual ainda é a sua obra – do modo «dickiano» de interpretar a realidade. O tema da conquista do espaço e do contacto com o *alien*, por exemplo, deu lugar a uma visão progressivamente mais abstracta e *genre specific*, análoga à troca da «corrida espacial» pela entronização do «espaço virtual»; as distopias deixaram de ser *Gedankenexperimenten* sobre futuros possíveis para se tornarem metáforas desiludidas de todo e qualquer presente. E se a própria obra de Dick tem sido profusamente citada como elucidário para certas figuras da contemporaneidade (o hiper-real, a «tecnognose», e de certa forma quase toda a chamada cibercultura), quisemos também averiguar o que esta encerra de tão pregnante, mesmo quando entre Dick e os «dickianos» a distância tem vindo a aumentar.

O que, consintamos, é sinal de que ainda há bastante por desvendar em Philip K. Dick, por mais que as páginas que sobre ele se escreveram ascendam já à ordem dos milhares. George Slusser, ainda no artigo que evocámos acima, fala de um «constant questioning» e de uma «temporal structure “remade” at every instant» (*idem*, p. 210), o que aponta para um incontornável inacabamento das acções das personagens de Dick. Como os actos dessas personagens, também a nossa leitura está sempre inacabada. O término, sempre arbitrário e provisório, não é mais do que o convite a um recomeço. «The exit door leads in.»

Bibliografia e Anexos

Bibliografia

NOTA – Em todas as citações e referências no corpo do texto é adoptada a seguinte notação: o ano é o da primeira edição (ou da data provável de composição, no caso das obras de Philip K. Dick), a página a da edição consultada.

Fontes primárias

BIBLIOGRAFIA DE PHILIP K. DICK.

Tendo em conta que a ordem de redacção não corresponde à de publicação, a isso se acrescentando o facto de muitos dos contos e novelas terem tido inicialmente um nome diferente do que ficou entretanto consagrado, ora porque eram *working titles* ora porque edições posteriores estabeleceram um outro cânone, torna-se necessário recorrer a algum tipo de organização crítica. As fontes para a que surge aqui foram essencialmente Lawrence Sutin, *Divine Invasions: A Life of Philip K. Dick* (Sutin, 1989); Paul Williams, *Only Apparently Real* (Williams, 1986); os comentários finais às *Collected Short Stories* (Dick, 1987a a 1987e); e a *David Hyde's PKDweb* (Hyde, s/d), que compila uma série de outras fontes biobibliográficas a que não tivemos acesso. Não aspirando a um estatuto definitivo – há omissões e provavelmente imprecisões no que respeita aos ensaios, de que só referimos os efectivamente usados; menos no caso da ficção –, espera-se ainda assim que este seja um contributo para posteriores estudos do autor. O critério de organização é o seguinte: as datas à esquerda correspondem à sequência das datas de registo dos respectivos manuscritos na Scott Meredith Literary Agency (SMLA) ou, na sua ausência, à data mais provável de composição. Quando há mais de 26 registos num só ano, recomeça-se a contagem com aa, bb, etc. Até «The Short Happy Life of the Brown Oxford», na ausência de registos da SMLA, os títulos são identificados apenas por um número entre [], surgindo nalguns casos a data presumida de composição.

Sempre que haja outros elementos, usa-se ainda a seguinte sinalética:

Entre []: edição consultada na língua original (que é também sempre a citada)

Entre (): tradução portuguesa consultada, no caso em que exista
Entre < >: títulos anteriores ou alternativos da mesma obra

- [0.] (1941-42) *Return to Lilliput*, manuscrito perdido, não publicado.
- [1.] (1947?) «Stability», inédito em vida.
[in Dick, 1987a (*Beyond Lies the Wub*), Londres, Millennium/Gollancz, 2000, pp. 1-11.]
- [2.] 1948-50 *The Earthshaker*, manuscrito incompleto perdido, não publicado.
- [3.] «Roog» <«Friday Morning»>, Outubro/Novembro de 1951(?), *Fantasy & Science Fiction*, Fevereiro de 1953.
[in Dick, 1987a, pp. 13-17.]
- [4.] «The Little Movement», 19 de Março de 1952(?), *Fantasy & Science Fiction*, Novembro de 1953.
[in Dick, 1987a, pp. 19-26.]
- [5.] *Gather Yourself Together*, 1950(?), Herndon/Denver (VA), WCS Books, 1993 (*mainstream*, publicação póstuma).
- [6.] «Beyond Lies the Wub», *Planet Stories*, Julho de 1952.
[in Dick, 1987a, pp. 27-33.]
- [7.] «The Gun», *Planet Stories*, Setembro de 1952.
[in Dick, 1987a, pp. 35-46.]
- [8.] «The Skull», *If*, Setembro de 1952.
[in Dick, 1987a, pp. 47-65.]
- [9.] «The Defenders», *Galaxy*, Janeiro de 1953 [Ideia adaptada em *The Penultimate Truth* (1964g)].
[in Dick, 1987a, pp. 67-85.]
- [10.] «Mr. Spaceship», *Imagination*, Janeiro de 1953.
[in Dick, 1987a, pp. 87-111.]
- [11.] «Piper in the Woods», *Imagination*, Fevereiro de 1953.
[in Dick, 1987a, pp. 113-129.]
- [12.] «The Infinites», *Planet Stories*, Maio de 1953.
[in Dick, 1987a, pp. 131-148.]
- [13.] «The Preserving Machine», 12 de Abril de 1952(?), *Fantasy & Science Fiction*, Junho de 1953.
[in Dick, 1987a, pp. 149-156.]
- [14.] «Expendable» <«He who Waits»>, 5 de Março de 1952(?), *Fantasy & Science Fiction*, Julho de 1953.
[in Dick, 1987a, pp. 157-161.]
- [15.] «The Variable Man», *Space Science Fiction* (Reino Unido), Julho de 1953.
[in Dick, 1987a, pp. 163-219.]
- [16.] «The Indefatigable Frog», *Fantastic Story Magazine*, Julho de 1953.
[in Dick, 1987a, pp. 221-229.]
- [17.] «The Crystal Crypt», *Planet Stories*, Janeiro de 1954.
[in Dick, 1987a, pp. 231-247.]
- [18.] «The Short Happy Life of the Brown Oxford» <«Left Shoe, My Foot»>, 13 de Abril de 1952(?), *Fantasy & Science Fiction*, Janeiro de 1954.

- [in Dick, 1987a, pp. 249-257.]
- 1952a «The Builder», 23 de Julho de 1952, *Amazing*, Dezembro de 1953/Janeiro de 1954.
[in Dick, 1987a, pp. 259-268.]
- 1952b «Meddler», 24 de Julho de 1952, *Future*, Outubro de 1954.
[in Dick, 1987a, pp. 269-278.]
- 1952c «Paycheck», 31 de Julho de 1952, *Imagination*, Junho de 1953.
[in Dick, 1987a, pp. 279-308.]
(«O pagamento», in *Pago para Esquecer*, Lisboa, Editorial Presença, 2004, tradução de Saul Barata, pp. 9-47.)
- 1952d «The Great C», 31 de Julho de 1952, *Cosmos Science Fiction and Fantasy*, Setembro de 1953 [Excertos adaptados e incluídos em *Deus Irae* (1975b)].
[in Dick, 1987a, pp. 309-320.]
- 1952e «Out in the Garden», 31 de Julho de 1952, *Fantasy Fiction*, Agosto de 1953.
[in Dick, 1987a, pp. 321-328.]
- 1952f «The King of the Elves» <«Shadrach Jones and the Elves»>, 4 de Agosto de 1952, *Beyond Fantasy Fiction*, Setembro de 1953.
[in Dick, 1987a, pp. 329-345.]
- 1952g «Colony», 11 de Agosto de 1952, *Galaxy*, Junho de 1953.
[in Dick, 1987a, pp. 347-363.]
- 1952h «Prize Ship» <«Globe from Ganymede»>, 14 de Agosto de 1952, *Thrilling Wonder Stories*, Inverno de 1954.
[in Dick, 1987a, pp. 365-382.]
- 1952i «Nanny», 26 de Agosto de 1952, *Startling Stories*, Primavera de 1955.
[in Dick, 1987a, pp. 383-397.]
(«Nanny», in *Pago para Esquecer*, Lisboa, Editorial Presença, 2004, tradução de Saul Barata, pp. 48-66.)
- 1952j «The Cookie Lady», 27 de Agosto de 1952, *Fantasy Fiction*, Junho de 1953.
[in Dick, 1987b (*Second Variety*), Londres, Millennium/Gollancz, 1999, pp. 1-7.]
- 1952k «Beyond the Door» <«The Cuckoo Clock»>, 29 de Agosto de 1952, *Fantastic Universe*, Janeiro de 1954.
[in Dick, 1987b, pp. 9-14.]
- 1952l «Second Variety», 3 de Outubro de 1952, *Space Science Fiction*, Maio de 1953.
[in Dick, 1987b, pp. 15-52.]
- 1952m «Jon's World» <«Jon»>, 21 de Outubro de 1952, in Derleth, August (org.), *Time to Come*, Nova Iorque, 1954.
[in Dick, 1987b, pp. 53-81.]
(«O Mundo de Jon», in *Pago para Esquecer*, Lisboa, Editorial Presença, 2004, tradução de Saul Barata, pp. 67-102.)
- 1952n «The Cosmic Poachers» <«Burglar»>, 22 de Outubro de 1952, *Imagination*, Julho de 1953.
[in Dick, 1987b, pp. 83-92.]
- 1952o «Progeny», 3 de Novembro de 1952, *If*, Novembro de 1954.
[in Dick, 1987b, pp. 93-107.]

- 1952p «Some Kinds of Life» <«The Beleaguered»>, 3 de Novembro de 1952, *Fantastic Universe*, Outubro-Novembro de 1953 (sob o pseudónimo Richard Philips).
[in Dick, 1987b, pp. 109-118.]
- 1952q «Martians Come in Clouds» <«The Buggies»>, 5 de Novembro de 1952, *Fantastic Universe*, Junho-Julho de 1954.
[in Dick, 1987b, pp. 119-127.]
- 1952r «The Commuter», 19 de Novembro de 1952, *Amazing*, Agosto-Setembro de 1953.
[in Dick, 1987b, pp. 129-139.]
- 1952s «The World She Wanted», 24 de Novembro de 1952, *Science Fiction Quarterly*, Maio de 1953.
[in Dick, 1987b, pp. 141-154.]
- 1952t «A Surface Raid», 2 de Dezembro de 1952, *Fantastic Universe*, Julho de 1955.
[in Dick, 1987b, pp. 155-170.]
- 1952-53 *Voices from the Street*, não publicado (possivelmente anterior a [5.]).
- 1953a «Project: Earth» <«One who Stole»>, 6 de Janeiro de 1953 (Março de 1952?), *Imagination*, Dezembro de 1953.
[in Dick, 1987b, pp. 171-189.]
- 1953b «The Trouble with Bubbles» <«Plaything»>, 13 de Janeiro de 1953, *If*, Setembro de 1953.
[in Dick, 1987b, pp. 191-205.]
- 1953c «Breakfast at Twilight», 17 de Janeiro de 1953, *Amazing*, Julho de 1954.
[in Dick, 1987b, pp. 207-220.]
(«Pequeno-almoço ao Sol-posto», in *Pago para Esquecer*, Lisboa, Editorial Presença, 2004, tradução de Saul Barata, pp. 103-120.)
- 1953d «A Present for Pat», 17 de Janeiro de 1953, *Startling Stories*, Janeiro de 1954.
[in Dick, 1987b, pp. 221-235.]
- 1953e «The Hood Maker» <«Immunity»>, 26 de Janeiro de 1953, *Imagination*, Junho de 1955.
[in Dick, 1987b, pp. 237-248.]
- 1953f «Of Withered Apples», 26 de Janeiro de 1953, *Cosmos Science Fiction and Fantasy*, Julho de 1954.
[in Dick, 1987b, pp. 249-256.]
- 1953g «Human Is», 2 de Fevereiro de 1953, *Startling Stories*, Inverno de 1955.
[in Dick, 1987b, pp. 257-267.]
- 1953h «Adjustment Team», 11 de Fevereiro de 1953, *Orbit Science Fiction*, Setembro-Outubro de 1954.
[in Dick, 1987b, pp. 269-287.]
- 1953i «The Impossible Planet» <«Legend»>, 11 de Fevereiro de 1953, *Imagination*, Outubro de 1953.
[in Dick, 1987b, pp. 289-297.]
- 1953j «Impostor», 24 de Fevereiro de 1953, *Astounding*, Junho de 1953.
[in Dick, 1987b, pp. 299-310.]
- 1953k «James P. Crow», 17 de Março de 1953, *Planet Stories*, Maio de 1954.
[in Dick, 1987b, pp. 311-325.]

- 1953l «Planet for Transients» <«The Itinerants»>, 23 de Março de 1953, *Fantastic Universe*, Outubro-Novembro de 1953 [Ideia adaptada em *Deus Irae* (1975b)].
[in Dick, 1987b, pp. 327-339.]
- 1953m «Small Town» <«Engineer»>, 23 de Março de 1953, *Amazing*, Maio de 1954.
[in Dick, 1987b, pp. 341-353.]
(«A Nova Maqueta», in *Pago para Esquecer*, Lisboa, Editorial Presença, 2004, tradução de Saul Barata, pp. 121-137.)
- 1953n «Souvenir», 26 de Março de 1953, *Fantastic Universe*, Outubro de 1954.
[in Dick, 1987b, pp. 355-365.]
- 1953o «Survey Team», 3 de Abril de 1953, *Fantastic Universe*, Maio de 1954.
[in Dick, 1987b, pp. 367-377.]
- 1953p «Vulcan's Hammer» <«Battle of the Brain Machines»>, 16 de Abril de 1953 (possivelmente revisto para publicação em 1954), *Future*, n.º 29, 1956. [Ampliado e reescrito como *Vulcan's Hammer* (1960a).]
- 1953q «Prominent Author», 20 de Abril de 1953, *If*, Maio de 1954 [Evocado em *The Crack in Space* (1964c)].
[in Dick, 1987b, pp. 379-392.]
- 1953r «Fair Game», 21 de Abril de 1953, *If*, Setembro de 1959.
[in Dick, 1987c (*The Father-Thing*), Londres, Millennium/Golancz, 1999, pp. 1-12.]
- 1953s «The Hanging Stranger», 4 de Maio de 1953, *Science Fiction Adventures*, Dezembro de 1953.
[in Dick, 1987c, pp. 13-25.]
- 1953t «The Eyes Have It», 13 de Maio de 1953, *Science Fiction Stories*, n.º 1, 1953.
[in Dick, 1987c, pp. 27-29.]
- 1953u «Time Pawn», 5 de Junho de 1953, *Thrilling Wonder Stories*, Verão de 1954. [Ampliado e reescrito como *Dr. Futurity* (1959a).]
- 1953v «The Golden Man» <«The God who Runs»>, 24 de Junho de 1953, *If*, Abril de 1954.
[in Dick, 1987c, pp. 31-55.]
- 1953w «The Turning Wheel», 8 de Julho de 1953, *Science Fiction Stories*, n.º 2, 1954.
[in Dick, 1987c, pp. 57-73.]
- 1953x «The Last of the Masters» <«Protection Agency»>, 15 de Julho de 1953, *Orbit Science Fiction*, Novembro-Dezembro de 1954.
[in Dick, 1987c, pp. 75-99.]
- 1953y «The Father-Thing», 21 de Julho de 1953, *Fantasy & Science Fiction*, Dezembro de 1954.
[in Dick, 1987c, pp. 101-110.]
(«O Pai Postiço», in *Pago para Esquecer*, Lisboa, Editorial Presença, 2004, tradução de Saul Barata, pp. 138-151.)
- 1953z «Strange Eden» <«Immolation»>, 4 de Agosto de 1953, *Imagination*, Dezembro de 1954.
[in Dick, 1987c, pp. 111-121.]
- 1953aa «A Glass of Darkness», 19 de Agosto de 1953, *Satellite*, Dezembro de 1956, republicado com ligeiras alterações e acrescentos sob forma de novela como *The Cosmic Puppets*, Nova Iorque, Ace Books, 1957, acompanhado de Andrew North, *Sargasso Sea of Space*.
[*The Cosmic Puppets*, Londres, Voyager/Harper-Collins, 1998.]

- (*Marionetas Cósmicas*, Mem Martins, Europa-América, 1993, tradução de Eduardo Saló.)
- 1953bb «Tony and the Beetles», 31 de Agosto de 1953, *Orbit Science Fiction*, n.º 2, 1953.
[in Dick, 1987c, pp. 123-133.]
- 1953cc «Null-O» <«Loony Lemuel»>, 31 de Agosto de 1953, *If*, Dezembro de 1958.
[in Dick, 1987c, pp. 135-143.]
- 1953dd «To Serve the Master» <«Be as Gods»>, 21 de Outubro de 1953, *Imagination*, Fevereiro de 1956.
[in Dick, 1987c, pp. 145-154.]
- 1953ee «Exhibit Piece», 21 de Outubro de 1953, *If*, Agosto de 1954.
[in Dick, 1987c, pp. 155-166.]
- 1953ff «The Crawlers» <«Foundling Home»>, 29 de Outubro de 1953, *Imagination*, Julho de 1954.
[in Dick, 1987c, pp. 167-173.]
(«Os Rastejadores», in *A Máquina Preservadora*, vol. 2, Lisboa, Livros do Brasil, 1990, tradução de Raul de Sousa Machado, pp. 97-108.)
- 1953gg «Sales Pitch», 19 de Novembro de 1953, *Future*, Junho de 1954.
[in Dick, 1987c, pp. 175-187.]
- 1953hh «Shell Game», 22 de Dezembro de 1953, *Galaxy*, Setembro de 1954 [Ideia adaptada em *Clans of the Alphane Moon* (1964a)].
[in Dick, 1987c, pp. 189-202.]
- 1953ii «Upon the Dull Earth», 30 de Dezembro de 1953, *Beyond Fantasy Fiction*, Novembro de 1954.
[in Dick, 1987c, pp. 203-220.]
(«Esta Triste Terra», in *A Máquina Preservadora*, vol. 2, Lisboa, Livros do Brasil, 1990, tradução de Raul de Sousa Machado, pp. 31-62)
- 1953jj «Foster, You're Dead», 31 de Dezembro de 1953, in Pohl, Frederik (org.), *Star Science Fiction Stories*, n.º 3, Nova Iorque, 1955.
[in Dick, 1987c, pp. 221-237.]
- 1954a «Pay for the Printer» <«Printer's Pay»>, 28 de Janeiro de 1954, *Sattelite Science Fiction*, Outubro de 1956 [Evocado em *A Maze of Death* (1968b)].
[in Dick, 1987c, pp. 238-252.]
(«Paguem ao Impressor», in *A Máquina Preservadora*, vol. 2, 1990, Lisboa, Livros do Brasil, tradução de Raul de Sousa Machado, pp. 215-239.)
- 1954b «War Veteran», 17 de Fevereiro de 1954, *If*, Março de 1955 [Ideia adaptada em *The Zap Gun* (1964f)].
[in Dick, 1987c, pp. 253-289.]
(«Veterano de Guerra», in *A Máquina Preservadora*, vol. 1, Lisboa, Livros do Brasil, 1989, tradução de Raul de Sousa Machado, pp. 81-146.)
- 1954c *Solar Lottery* <*Quizmaster Take All*>, 23 de Março de 1954, Nova Iorque, Ace Books, 1955, acompanhado de Leigh Brackett, *The Big Jump* (no Reino Unido: *World of Chance*, Londres, Rich and Cowan, 1956).
[*Solar Lottery*, Londres, Gollancz, 2003.]
(*Lotaria Solar*, Mem Martins, Europa-América, 1989, tradução de Samuel Soares.)
- 1954d «The Chromium Fence», 9 de Abril de 1954, *Imagination*, Julho de 1955.

- [in Dick, 1987c, pp. 291-303.]
 («Intolerância», in *Pago para Esquecer*, Lisboa, Editorial Presença, 2004, tradução de Saul Barata, pp. 151-167.)
- 1954e «Misadjustment», 14 de Maio de 1954, *Science Fiction Quarterly*, Fevereiro de 1957.
 [in Dick, 1987c, pp. 305-319.]
- 1954f «A World of Talent» <«Two Steps Right»>, 4 de Junho de 1954, *Galaxy*, Outubro de 1954 [Evocado em *Ubik* (1966f)].
 [in Dick, 1987c, pp. 321-352.]
- 1954g «Psi-man Heal my Child» <«Outside Consultant»>, 8 de Junho de 1954, *Imaginative Tales*, Novembro de 1955.
 [in Dick, 1987c, pp. 353-371.]
- 1954h «Autofac», 11 de Outubro de 1954, *Galaxy*, Novembro de 1955.
 [in Dick, 1987d (*Minority Report*), Londres, Millennium/Gollancz, 2000, pp. 1-20.]
 («A Rede Autofab», in *Pago para Esquecer*, Lisboa, Editorial Presença, 2004, tradução de Saul Barata, pp. 168-194.)
- 1954i «Service Call», 11 de Outubro de 1954, *Science Fiction Stories*, Julho de 1955.
 [in Dick, 1987d, pp. 21-36.]
- 1954j «Captive Market», 18 de Outubro de 1954, *If*, Abril de 1955.
 [in Dick, 1987d, pp. 37-51.]
 («Mercado Cativo», in *A Máquina Preservadora*, vol. 2, Lisboa, Livros do Brasil, 1990, tradução de Raul de Sousa Machado, pp. 5-30.)
- 1954k «The Mold of Yancy» <«In the Mold of Yancy»>, 18 de Outubro de 1954, *If*, Agosto de 1955 [Ideia adaptada em *The Penultimate Truth* (1964g)]
 [in Dick, 1987d, pp. 53-70.]
- 1954l *The World Jones Made* <«Womb for Another»>, 13 de Dezembro de 1954, Nova Iorque, Ace Books, 1956, acompanhado de Margaret St. Clair, *Agent of the Unknown*.
 [*The World Jones Made*, Nova Iorque, Vintage Books, 1993.]
- 1954m «The Minority Report», 22 de Dezembro de 1954, *Fantastic Universe*, Janeiro de 1956.
 [in Dick, 1987d, pp. 71-102.]
- 1955a *Eye in the Sky* <«With Opened Mind»>, 15 de Fevereiro de 1955, Nova Iorque, Ace Books, 1957.
 [*Eye in the Sky*, Londres, Gollancz, 2003.]
 (*Universos Paralelos*, Lisboa, Edições 70, 1991, tradução de Eduardo Saló.)
- 1955b *Mary and the Giant*, 2 de Junho de 1955, Nova Iorque, Arbor House, 1987 (*mainstream*, publicação póstuma).
 [*Mary and the Giant*, Londres, Gollancz, 2005.]
- 1955c «The Unreconstructed M», 2 de Julho de 1955, *Science Fiction Stories*, Janeiro de 1957 [Ideia aproveitada em *The Penultimate Truth* (1964g)].
 [in Dick, 1987d, pp. 117-146.]
- 1955d «Recall Mechanism» (primeira versão inédita) anterior a Setembro de 1955 (cf. 1958c).
- 1955e *A Handful of Darkness*, Londres, Rich & Cowan, 1955 (compila, pela seguinte ordem, os títulos 1952g, 1953j, [14.], 1953l, 1953q, 1952a, 1953i, [16.], 1953w, 1952o, 1953ii, 1952j, 1953ee).
- 1955f *The Man Who Japed*, 17 de Outubro de 1955, Nova Iorque, Ace Books, 1956, acompanhado de E. C. Tubbs, *Space-Born*.

- [*The Man Who Japed*, in *Three Early Novels: The Man who Japed, Dr. Futurity, Vulcan's Hammer*, Londres, Millennium/Gollancz, 2000, pp. 1-143.]
(*O Profanador*, Mem Martins, Europa-América, s/d, tradução de Manuel Eduardo dos Santos.)
- 1955g *A Time for George Stavros*, manuscrito perdido, não publicado, parcialmente reescrito como *Humpty-Dumpty in Oakland* (1960c).
- 1955h *Pilgrim on the Hill*, manuscrito perdido, não publicado.
- 1956 *The Broken Bubble* <*The Broken Bubble of Thisbe Holt*>, 13 de Novembro de 1956, Nova Iorque, Ann Arbor, 1988 (*mainstream*, publicação póstuma).
- 1957a *Puttering About in a Small Land*, 15 de Maio de 1957, Chicago, Academy Chicago Publishers, 1985 (*mainstream*, publicação póstuma).
[*Puttering About in a Small Land*, Chicago, Academy Chicago Publishers, 1992.]
- 1957b *The Variable Man and Other Stories*, Nova Iorque, Ace Books, 1957 (compila, pela seguinte ordem, os títulos [15.], 1952l, 1954m, 1954h, 1954f).
- 1958a *Nicholas and the Higs*, manuscrito perdido, não publicado, alguns elementos reaparecem em *The Penultimate Truth* (1964g).
- 1958b *Time Out of Joint* <*Biography in Time*>, 15 de Maio de 1957 e 7 de Abril de 195<8, Filadélfia, Lippincott, 1959.
[*Time Out of Joint*, Londres, Gollancz, 2004.]
(*O Homem mais Importante do Mundo*, Lisboa, Livros do Brasil, 1985, tradução de Eurico Fonseca.)
- 1958c «Recall Mechanism» (versão final) 2 de Maio de 1958, *If*, Julho de 1959.
[in Dick, 1987d, pp. 103-116.]
- 1958d «Explorers We», 6 de Maio de 1958, *Fantasy & Science Fiction*, Janeiro de 1959.
[in Dick, 1987d, pp. 147-155.]
- 1958e *In Milton Lumky Territory*, 8 de Outubro de 1958, Nova Iorque, Dragonpress, 1985.
[In *Milton Lumky Territory*, Londres, Gollancz, 2005.]
- 1959a *Dr. Futurity*, 28 de Julho de 1959, Nova Iorque, Ace Books, 1960, acompanhado de John Brunner, *Slavers of Space*.
[*Dr. Futurity*, in *Three Early Novels: The Man who Japed, Dr. Futurity, Vulcan's Hammer*, Londres, Millennium/Gollancz, 2000, pp. 145-284.]
- 1959b «War Game» <<Diversion>>, 31 de Outubro de 1959, *Galaxy*, Dezembro de 1959 [Evocado em *The Zap Gun* (1964f)].
[in Dick, 1987d, 2000, pp. 157-171.]
(«O Jogo de Guerra», in *A Máquina Preservadora*, vol. 1, Lisboa, Livros do Brasil, 1989, tradução de Raul de Sousa Machado, pp. 18-42.)
- 1959c *Confessions of a Crap Artist, Jack Isidore (of Seville, Calif.): A Chronicle of Verified Scientific Fact, 1945-1959*, 15 de Novembro de 1959, Nova Iorque, Entwhistle, 1975 (*mainstream*).
[*Confessions of a Crap Artist*, Nova Iorque, Vintage, 1992.]
- 1960a *Vulcan's Hammer*, 16 de Fevereiro de 1960, Nova Iorque, Ace Books, 1960, acompanhado de John Brunner, *The Skynappers*.
[*Vulcan's Hammer*, in *Three Early Novels: The Man who Japed, Dr. Futurity, Vulcan's Hammer*, Londres, Millennium/Gollancz, 2000, pp. 285-411.]
(*A Máquina de Governar*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, tradução de Eurico Fonseca.)

- 1960b *The Man whose Teeth were all Exactly Alike*, 10 de Maio de 1960, Willimantic (CT), Mark V. Ziesing, 1984 (*mainstream*, publicação póstuma).
- 1960c *Humpty-Dumpty in Oakland*, 1 de Outubro de 1960, Londres, Victor Gollancz, 1986 (*mainstream*, publicação póstuma).
- 1961 *The Man in the High Castle*, 28 de Novembro de 1961, Nova Iorque, Putnam, 1962.
[*The Man in The High Castle*, Nova Iorque, 1992, Vintage.]
(*O Homem do Castelo Alto* (2 vols.), Lisboa, Livros do Brasil, 1993, tradução de António Porto.)
- 1962a «A. Lincoln, Simulacrum», 4 de Outubro de 1962, *Amazing*, Novembro de 1969/Janeiro de 1970, com parte final de cerca de 3000 palavras escrita por Ted White [revisto e ampliado como *We can Build You* (1962b), sem o final de Ted White].
- 1962b *We can Build You* <*The First in Your Family*>, 4 de Outubro de 1962 (provavelmente revisto em 1969), Nova Iorque, DAW, 1972.
[*We can Build You*, Londres, Voyager/Harper Collins-Harper-Collins, 1997.]
- 1962c *Martian Time-Slip* <*Goodmember Arnie Kott of Mars*>, 31 de Outubro de 1962, Nova Iorque, Ballantine, 1964.
[*Martian Time-Slip*, in *Philip K. Dick: Five Great Novels*, Londres, Gollancz, 2004, pp. 159--345.]
- 1963a *Doctor Bloodmoney, or How We Got along after the Bomb* <*In Earth's Diurnal Course*>, 11 de Fevereiro de 1963, Nova Iorque, Ace Books, 1965.
(*Depois da Bomba*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, tradução de Eurico Fonseca.)
- 1963b «If There Were no Benny Cemoli» <<Had There Never Been a Benny Cemoli>>, 27 de Fevereiro de 1963, *Galaxy*, Dezembro de 1963.
[in Dick, 1987d, pp. 173-190.]
(«E se Benny Cemoli não Existisse?», in *A Máquina Preservadora*, vol. 1, Lisboa, Livros do Brasil, 1989, tradução de Raul de Sousa Machado, pp. 43-73.)
- 1963c «Novelty Act» <<At Second Jug>>, 23 de Março de 1963, *Fantastic*, Fevereiro de 1964 [Excertos incluídos em *The Simulacra* (1963n)].
[in Dick, 1987d, pp. 191-216.]
- 1963d «Waterspider», 10 de Abril de 1963, *If*, Janeiro de 1964.
[in Dick, 1987d, pp. 217-243.]
- 1963e «What the Dead Men Say» <<Man With a Broken Match>>, 15 de Abril de 1963, *Worlds of Tomorrow*, Junho de 1964 [Evocado em *Ubik* (1966f)].
[in Dick, 1987d, pp. 245-288.]
(«O que os Mortos Têm para nos Dizer», in *A Máquina Preservadora*, vol. 2, Lisboa, Livros do Brasil, 1990, tradução de Raul de Sousa Machado, pp. 136-214.)
- 1963f «Orpheus with Clay Feet», 16 de Abril de 1963, *Escapade*, 1964 (sob o pseudónimo Jack Dowland).
[in Dick, 1987d, pp. 289-300.]
- 1963g «The Days of Perky Pat» <<In the Days of Perky Pat>>, 18 de Abril de 1963, *Amazing*, Dezembro de 1963 [Ideia adaptada em *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* (1964d)].
[in Dick, 1987d, pp. 301-321.]
(«Jogar para Reviver o Passado», in *Pago para Esquecer*, Lisboa, Editorial Presença, 2004, tradução de Saul Barata, pp. 195-224.)

- 1963h «Stand-By» <«Top Stand-By Job»>, 18 de Abril de 1963, *Amazing*, Outubro de 1963 [Evocado em *The Crack in Space* (1964c)].
[in Dick, 1987d, pp. 323-338.]
(«O Melhor Lugar de Reserva», in *A Máquina Preservadora*, vol. 1, Lisboa, Livros do Brasil, 1989, tradução de Raul de Sousa Machado, pp. 147-173.)
(«O Suplente», in *Pago para Esquecer*, Lisboa, Editorial Presença, 2004, tradução de Saul Barata, pp. 225-245.)
- 1963i «What'll We Do with Ragland Park?» <«No Ordinary Guy»>, 29 de Abril de 1963, *Amazing*, Novembro de 1963 [Evocado em *The Crack in Space* (1964c)].
[in Dick, 1987d, pp. 339-357.]
- 1963j «Oh, To Be a Blobel!» <«Well, See, There Were These Blobels...»>, 6 de Maio de 1963, *Galaxy*, Fevereiro de 1964.
[in Dick, 1987d, pp. 359-373.]
(«Oh, é tão Bom Ser um Blobel!», in *A Máquina Preservadora*, vol. 2, Lisboa, Livros do Brasil, 1990, tradução de Raul de Sousa Machado, pp. 109-135.)
- 1963k «The Little Black Box» <«From Ordinary Household Objects»>, 6 de Maio de 1963, *Worlds of Tomorrow*, Agosto de 1964 [Ideia adaptada em *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1966b)].
[in Dick, 1987e (*We Can Remember it for you Wholesale*), Londres, Millennium/Gollancz, 2000, pp. 1-21.]
- 1963l *The Game-Players of Titan*, 4 de Junho de 1963, Nova Iorque, Ace Books, 1963.
[*The Game-Players of Titan*, Londres, Sphere Books, 1969.]
(*Os Jogadores de Titã*, Lisboa, Livros do Brasil, 1994, tradução de António Porto.)
- 1963m «All we Marsmen», Julho de 1963(?), *Worlds of Tomorrow*, Agosto, Outubro e Dezembro de 1963 [Reescrita de *Martian Time Slip* (1962c) para publicação como novella em 3 partes].
- 1963n *The Simulacra* <*The First Lady of the Earth*>, 28 de Agosto de 1963, Nova Iorque, Ace Books, 1964.
[*The Simulacra*, Londres, Gollancz, 2004.]
(*O Tempo dos Simulacros*, Lisboa, Livros do Brasil, 1993, tradução de António Porto.)
- 1963o «Cantata 140», 9 de Setembro de 1963(?), *Fantasy & Science Fiction*, Julho de 1964 [Primeira parte de *The Crack in Space* (1964c).]
- 1963p «The War with the Fnools», Setembro/Novembro de 1963(?), *Galactic Outpost*, Primavera de 1964.
[in Dick, 1987e, pp. 23-33.]
- 1963q *Now Wait for Last Year*, 4 de Dezembro de 1963, Garden City (NY), Doubleday, 1966.
[*Now Wait for Last Year*, Londres, Voyager/Harper Collins, 1996.]
(*À Espera do Ano Passado*, Lisboa, Presença, 2004, tradução de Carlos Grifo Babo.)
- 1963r «A Game of Unchance», 9 de Dezembro de 1963, *Amazing*, Julho de 1964.
[in Dick, 1987e, pp. 35-52.]
- 1963s «Precious Artifact», 9 de Dezembro de 1963, *Galaxy*, Outubro de 1964.
[in Dick, 1987e, pp. 53-65.]
- 1963t «Retreat Syndrome», 23 de Dezembro de 1963, *Worlds of Tomorrow*, Janeiro de 1965.
[in Dick, 1987e, pp. 67-85.]

- («O Síndrome da Fuga», in *A Máquina Preservadora*, vol. 2, Lisboa, Livros do Brasil, 1990, tradução de Raul de Sousa Machado, pp. 63-96.)
- 1964a *Clans of the Alphane Moon*, 16 de Janeiro de 1964, Nova Iorque, Ace Books, 1964.
[*Clans of the Alphane Moon*, Londres, Voyager/Harper Collins, 1996.]
(*Os Clãs de Lua de Alfa*, Mem Martins, Europa-América, 1987, tradução de Nuno Miranda.)
- 1964b «A Terran Odyssey», 17 de Março de 1964 [colagem de excertos de *Doctor Bloodmoney, or How We Got along after the Bomb* (1963a)], inédito em vida.
[in Dick, 1987e, pp. 87-114.]
- 1964c *The Crack in Space* <*Cantata 140*>, 17 de Março de 1964 [Primeira parte completada a 9 de Setembro de 1963 e correspondente a «Cantata 140» (1963o).]
[*Cantata 140*, Londres, Millenium/Gollancz, 2003.]
(*A Fenda no Espaço*, Europa-América, s/d, tradução de Elisabeth Marques Jesus de Sousa.)
- 1964d *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, 18 de Março de 1964, Garden City (NY), Doubleday, 1964.
[*The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, in *Philip K. Dick: Five Great Novels*, Londres, Gollancz, 2004, pp. 1-157.]
(*Os Três Estigmas de Palmer Eldritch*, Mem Martins, Europa-América, s/d, tradução de Carolina de Oliveira.)
- 1964e «Project Plowshare», 15 de Abril de 1964 (com primeiro esboço a 5 de Dezembro de 1963), *Worlds of Tomorrow*, Novembro de 1965/Janeiro de 1966. [Versão reduzida de *The Zap Gun* (1964f) e dividida em duas partes]
- 1964f *The Zap Gun* <*The Zap Gun: Being That Most Excellent Account of Travails and Contayning Many Pretie Hysteries by him Set Foorth in Comely Colours and Most Delightfully Discoursed Upon as Beautified and Well Furnished Divers Good and Commendable in the Gesiht of Men of that Most Lamentable Wepens Fasoun Designer Lars Powderdry and Nearly Became of Him Due to Certain Most Dreadful Forces*>, 15 de Abril de 1964, Nova Iorque, Pyramid, 1967.
[*The Zap Gun*, Londres, Voyager/Harper Collins, 1998.]
(*A Arma Impossível*, Lisboa, Livros do Brasil, 19985, tradução de Eurico Fonseca.)
- 1964g *The Penultimate Truth* <*In the Mold of Yancy*>, 12 de Maio de 1964, Nova Iorque, Belmont, 1964.
[*The Penultimate Truth*, Londres, Gollancz, 2005.]
(*A Penúltima Verdade*, Mem Martins, Europa-América, s/d, tradução de José Lourenço Galego.)
- 1964h «The Unteleported Man», 26 de Agosto de 1964, *Fantastic*, Dezembro de 1964 e *The Unteleported Man*, Nova Iorque, Ace Books, 1966, acompanhado de Howard L. Cory, *The Mind Monsters* [Esta edição de 1966, ainda que posterior à entrega da versão expandida (1965b), corresponde a 1964h].
- 1965a «Schizophrenia and *The Book of Changes*», *Niekas*, n.º 11, Março de 1965», republicado in Sutin, Lawrence (org.), *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, Nova Iorque, Vintage Books, 1995, pp. 175-182.
- 1965b *The Unteleported Man*, 5 de Maio de 1965, Nova Iorque, Berkley, 1983 [Esta edição apresenta três lacunas (quatro páginas perdidas do manuscrito original). Relativamente a 1964h, retira os três últimos parágrafos e acrescenta uma segunda

- parte. As páginas em falta foram publicadas em *The PKD Society Newsletter*, n.º 8, Setembro de 1985, por Frank C. Bertrand.]
- 1965c «Your Appointment will be Yesterday», 27 de Agosto de 1965, *Amazing*, Agosto de 1966 [Ideia adaptada em *Counter-Clock World* (1965d)]
[in Dick, 1987e, pp. 115-133.]
- 1965d *Counter-Clock World* <*The Dead are Young*> <*The Dead grow Young*>, final de 1965, Nova Iorque, Berkley/Medallion, 1967.
[*Counter Clock World*, Londres, Voyager/Harper Collins, 2002.]
- 1965e «Holy Quarrel», 13 de Setembro de 1965, *Worlds of Tomorrow*, Maio de 1966.
[in Dick, 1987e, pp. 135-155.]
- 1965e «We Can Remember it for you Wholesale», 13 de Setembro de 1965, *Fantasy & Science Fiction*, Abril de 1966.
[in Dick, 1987e, pp. 157-174.]
(«Recordações por Atacado», in *A Máquina Preservadora*, vol. 1, Lisboa, Livros do Brasil, 1990, tradução de Raul de Sousa Machado, pp. 186-217)
- 1965f «Not by its Cover», 21 de Setembro de 1965, *Famous Science Fiction*, Verão de 1968.
[in Dick, 1987e, pp. 175-182.]
- 1965g «Return Match», 14 de Outubro de 1965, *Galaxy*, Fevereiro de 1967.
[in Dick, 1987e, pp. 183-196.]
- 1966a «Faith of our Fathers», 17 de Janeiro de 1966, in Ellison, Harlan (org.), *Dangerous Visions*, Nova Iorque, Doubleday, 1967.
[in Dick, 1987e, pp. 197-222.]
- 1966b *Do Androids Dream of Electric Sheep?* <*The Electric Toad: Do Androids Dream?*> <*The Electric Sheep*> <*The Killers are Among Us! Cried Rick Deckard to the Special Man*>, 20 de Junho de 1966, Garden City (NY), Doubleday, 1968.
[*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, in *Philip K. Dick: Five Great Novels*, Londres, Gollancz, 2004, pp. 347-494.]
(*Blade Runner: Perigo Iminente*, Mem Martins, Europa-América, s/d, tradução de Raquel Martins.)
- 1966c «The Story to end all Stories for Harlan Ellison's Anthology *Dangerous Visions*», *Niekas*, n.º 20, Outono de 1968.
[in Dick, 1987e, p. 223.]
- 1966d *The Ganymede Takeover* <*The Stones Rejected*> (com Ray Nelson), 16 de Agosto de 1966, Nova Iorque, Ace Books, 1967.
[*The Ganymede Takeover*, Londres, Legend/Arrow Books, 1991.]
- 1966e «The Electric Ant», 4 de Dezembro de 1966, *Fantasy & Science Fiction*, Outubro de 1969.
[in Dick, 1987e, pp. 225-239.]
- 1966f *Ubik* <*Death of the Anti-Watcher*>, 7 de Dezembro de 1966 (entrega preliminar a 12 de Julho de 1966?), Garden City (NY), Doubleday, 1969.
[*Ubik*, in *Philip K. Dick: Five Great Novels*, Londres, Gollancz, 2004, pp. 495-647.]
(*Ubik*, Mem Martins, Europa-América, s/d, tradução de Américo de Carvalho.)
- 1966g *Nick and the Glimmung* <*The Glimmung of Plowman's Planet*>, 7 de Dezembro de 1966, Londres, Victor Gollancz, 1988 (livro infantil, publicação póstuma).

- 1967 Outline de *A Maze of Death*, 4 de Maio de 1967, in David S. Garnett, *New Worlds*, n.º 2, Londres, Gollancz, 1992.
- 1968a *Galactic Pot-Healer*, 15 de Março de 1968, Nova Iorque, Berkley, 1969.
[*Galactic Pot-Healer*, Londres, Pan Books, 1972.]
- 1968b *A Maze of Death* <*The Name of the Game is Death*> <*The Hour of the T.E.N.C.H.*>, 31 de Outubro de 1968, Garden City (NY), Doubleday, 1970.
[*A Maze of Death*, Nova Iorque, Vintage, 1994.]
- 1969a *Our Friends from Frolix 8*, 2 de Julho de 1969, Nova Iorque, Ace Books, 1970.
[*Our Friends from Frolix 8*, Londres, Voyager/Harper Collins, 1997.]
- 1969b *The Preserving Machine & Other Stories*, Nova Iorque, Ace Books, 1969 (compila, pela seguinte ordem, os títulos [13.], 1959b, 1963b, [3.], 1954b, 1963h, [6.], 1965e, 1954j, 1953ii, 1963t, 1953ff, 1963j, 1963e, 1954a)
(*A Máquina Preservadora*, Lisboa, Livros do Brasil, tradução de Raul de Sousa Machado, 2 vols.)
- 1969c «Foreword to *The Preserving Machine & Other Stories*», *Science-Fiction Studies*, n.º 5 (vol. 2, pt. 1), Terre Haute, Indiana State University, Março de 1975, pp. 22-23.
- 1970a *Flow my Tears, the Policeman Said* (primeira versão), 7 de Agosto de 1970 [substituída posteriormente pela versão em 1973c, de onde foi eliminado o excerto 1970b].
- 1970b «The Different Stages of Love», excerto de *Flow my Tears, the Policeman Said* incluído apenas na edição francesa, publicado posteriormente em versão autónoma em *The PKD Society Newsletter*, n.º 28, 1992, pp. 3-5.
- 1971 «Cadbury, the Beaver who Lacked», Dezembro de 1971, inédito em vida.
[in Dick, 1987e, pp. 241-256.]
- 1972a «The Android and the Human», comunicação apresentada numa convenção em Vancouver, em Fevereiro de 1972, republicado in Sutin, Lawrence (org.), 1989, pp. 183--210.
- 1972b «The Dark-Haired Girl», 28 de Novembro de 1972, in *The Dark-Haired Girl*, Willimantic (CT), Mark V. Ziesing, 1988.
- 1973a «A Little Something for us Tempunauts», 13 de Fevereiro de 1973, in Edward L. Ferman e Barry N. Malzberg (orgs.), *Final Stage*, Nova Iorque, 1974.
[in Dick, 1987e, pp. 257-274.]
(«Condecoração Especial por Cansaço», in *Pago para Esquecer*, Lisboa, Editorial Presença, 2004, tradução de Saul Barata, pp. 246-269.)
- 1973b *The Turning Wheel and Other Stories* <*The Book of Philip K. Dick*>, Nova Iorque, DAW, 1973, como *The Book of Philip K. Dick*; e Philadelphia (PA), 1977, como *The Turning Wheel and Other Stories* (compila, pela seguinte ordem, os títulos 1952i, 1953w, [9.], 1953h, 1954g, 1952r, 1953d, 1953c, 1953hh).
- 1973c *Flow my Tears, the Policeman Said* (versão definitiva), 1973, Garden City (NY), Doubleday, 1974.
[*Flow my Tears, the Policeman Said*, Londres, Gollancz, 2001.]
(*Vazio Infinito*, Mem Martins, Europa-América, s/d, tradução de Maria Teresa Pinto Pereira.)
- 1973d «The Pre-Persons», 20 de Dezembro de 1973, *Fantasy & Science Fiction*, Outubro de 1974.
[in Dick, 1987e, pp. 275-296.]

- 1974 *Ubik, the Screenplay*, 15 de Outubro de 1974, Minneapolis (MN), Corroboree Press, 1985.
- 1975a «The Eye of the Sybil», 15 de Maio de 1975, inédito em vida [ideia adaptada em *Radio Free Albemuth* (1976b) e em *VALIS* (1978d)].
[in Dick, 1987e, pp. 297-305.]
- 1975b *Deus Irae* (com Roger Zelazny) <*The Kneeling Legless Man*>, 17 de Agosto de 1975, Garden City (NY), Doubleday, 1976.
[*Deus Irae*, Nova Iorque, Dell, 1980.]
(*O Deus da Fúria*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, tradução de Eurico Fonseca.)
- 1975c *A Scanner Darkly*, 29 de Agosto de 1975, Garden City (NY), Doubleday, 1977.
[*A Scanner Darkly*, in *Philip K. Dick: Five Great Novels*, Londres, Gollancz, 2004, pp. 649-841.]
(*O Homem Duplo*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, tradução de Eurico Fonseca.)
- 1976a «Man, Android and Machine», in Nicholls, Peter (org.), *Science Fiction at Large*, Nova Iorque, Harper & Row, 1976, republicado in Sutin, Lawrence (org.), *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, Nova Iorque, Vintage Books, 1995, pp. 211-232.
- 1976b *Radio Free Albemuth* <*Valisystem A*>, 19 de Agosto de 1976, Nova Iorque, Arbor House, 1985.
[*Radio Free Albemuth*, Londres, Voyager/Harper Collins, 1999.]
- 1977a «The Day Mr. Computer Fell out of its Tree», Verão de 1977, inédito em vida.
[in Dick, 1987e, pp. 307-313.]
- 1977b *The Best of Philip K. Dick*, Nova Iorque, Ballantine Books (Introdução de John Brunner intitulada «The Reality of Philip K. Dick, seguida da compilação, pela seguinte ordem, dos títulos [6], [3], 1952l, 1952c, 1953j, 1952g, [14], 1963g, 1953c, 1953jj, 1953y, 1954i, 1954h, 1953g, 1963b, 1963j, 1966a, 1966e, 1973a, e de um posfácio por Philip K. Dick)
- 1977c «If you Find this World Bad, you should See some of the Others», comunicação apresentada no segundo Festival Internacional de la Science-Fiction de Metz, em Setembro de 1977, in Lawrence, Sutin (org.), *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, Nova Iorque, Vintage Books, 1995, pp. 233-258.
- 1978a «Introduction» a *The Golden Man* (1980e), Novembro de 1978, republicado, com ligeiras alterações, como «Now Wait for This Year», in Martin Harry Greenberg e Joseph D. Olander (orgs.), *Philip K. Dick*, Nova Iorque, Taplinger Publishing Company, 1983, pp. 215-227.
- 1978b «How to Build a Universe that doesn't Fall Apart Two Days Later», in Sutin, Lawrence (org.), *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, Nova Iorque, Vintage Books, 1995, pp. 259-280.
- 1978c «(The Profession of Science Fiction XVII:) The Lucky Dog Pet Store», *Foundation: The Review of Science Fiction*, n.º 17, Novembro de 1979, Dagenham, The Science Fiction Foundation, pp. 41-49.
- 1978d *VALIS*, 7 de Dezembro de 1978, Nova Iorque, Bantam Books, 1981.
[*VALIS*, Londres, Gollancz, 2003.]
(*O Mistério de Valis*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, tradução de Eurico Fonseca, 2 vols.)
- 1979a «The Exit Door Leads In», 21 de Junho de 1979, *Rolling Stone College Papers*, Outono de 1979.

- [in Dick, 1987e, pp. 315-331.]
- 1979b «Chains of Air, Web of Aether» <«The Man who Knew how to Loose»>, 9 de Julho de 1979, in del Rey, Judy-Lynn (org.), *Stellar #5*, Nova Iorque, 1980 [Excertos incluídos em *The Divine Invasion* (1980a)].
[in Dick, 1987e, pp. 333-351.]
- 1979c *Lies, Inc.* <*The Unteleported Man*>, Outubro de 1979 aprox., Londres, Gollancz, 1984 [Reescrita significativa de 1965a, nomeadamente no que respeita à sequência narrativa. Duas das lacunas no manuscrito, nunca resolvidas por Dick, foram preenchidas especialmente para esta edição por John Sladek, e removidas na edição de 2004 após descoberta das páginas em falta, antes publicadas em *The PKD Society Newsletter*, n.º 8, Setembro de 1985, por Frank C. Bertrand. (cf. 1965a)].
[*Lies, Inc.*, Nova Iorque, Vintage, 2004, c/ posfácio de Paul Williams.]
- 1980a *The Divine Invasion* <*Valis Regained*>, 14 de Março de 1980, Nova Iorque, Timescape Books, 1982.
[*The Divine Invasion*, Nova Iorque, Vintage, 1991.]
(*A Invasão Divina*, Lisboa, Livros do Brasil, 1984, tradução de Eurico Fonseca)
- 1980b «Strange Memories of Death», 23 de Março de 1980, *Interzone*, n.º 8, Verão de 1984.
[in Dick, 1987e, pp. 353-358.]
- 1980c «I Hope I Shall Arrive Soon» <«I Hope I Shall Arrive Soon» (*working title*)> <«Frozen Journey» (título da publicação original)>, 24 de Abril de 1980, *Playboy*, Dezembro de 1980.
[in Dick, 1987e, pp. 359-373.]
- 1980d «Rautavaara's Case», 13 de Maio de 1980, *Omni*, Outubro de 1980.
[in Dick, 1987e, pp. 375-383.]
- 1980e *The Golden Man*, Berkeley, Hurst (compila, pela seguinte ordem, os títulos 1953v, 1965g, 1952f, 1954k, 1965f, 1963k, 1955c, 1963p, 1953x, 1952b, 1963r, 1953gg, 1963s, 1953m, 1973c, sendo antecedido da introdução 1978a).
- 1980f «Fawn, Look Back», inédito em vida, *The Philip K. Dick Society Newsletter*, n.º 15, Agosto de 1987.
- 1981a «The Alien Mind», *The Yuba City High Times*, 20 de Fevereiro de 1981.
[in Dick, 1987e, pp. 385-387.]
- 1981b *The Transmigration of Timothy Archer* <*Bishop Timothy Archer*>, 15 de Abril de 1981, Nova Iorque, Timescape Books, 1982.
[*The Transmigration of Timothy Archer*, Nova Iorque, Vintage, 1991.]
(*A Transmigração de Timothy Archer*, Mem Martins, Europa-América, 1993, tradução de João Patrício Álvares.)
- 1982 *The Owl in Daylight*, notas para novela incompleta.

ALGUMAS COLECTÂNEAS PÓSTUMAS¹

- 1984 *Robots, Androids, and Mechanical Oddities*, org. por Patricia S. Warrick e Martin H. Greenberg, Carbonsdale e Edwardsville (IL), Southern Illinois University Press

¹ A partir do momento em que foram publicados os cinco volumes das *Collected Stories*, deixou de surgir material inédito de extensão curta a média, pelo que com eles encerramos a bibliografia primária. No entanto, continuam por reeditar alguns títulos que foram editados tanto em *serial* como em *novel* – as diferenças, ainda que muito ligeiras, teriam interesse para a constituição de um *variorum*.

- (compila, pela seguinte ordem, os títulos[4], [9], [13], 1952l, 1953j, 1953gg, 1953x, 1954i, 1954h, 1953dd, 1959b, 1963r, 1966e, 1979a, 1980c [este último ainda com o título com que foi originalmente publicado, «Frozen Journey»]).
- 1985 *I Hope I Shall Arrive Soon*, org. por Mark Hurst e Paul Williams, Garden City (NY), Doubleday (compila, pela seguinte ordem, os títulos «How To Build A Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later», [18], 1958c, 1965d, 1963i, 1980b, 1981a, 1979a, 1979b, 1980d, 1980c [este último com o título restaurado, «I Hope I Shall Arrive Soon»]).
- 1987a *Beyond Lies the Wub: The Collected Short Stories of Philip K. Dick Volume 1*, Nova Iorque, Citadel Twilight e Underwood-Miller, Grafton e Londres, Millennium/Gollancz (compila as *short stories* entre [1.] e 1952h; surge também, nalgumas edições, como *The Short Happy Life of the Brown Oxford*).
[*Beyond Lies the Wub*, Londres, Millennium/Gollancz, 1999.]
- 1987b *Second Variety: The Collected Short Stories of Philip K. Dick Volume 2*, Nova Iorque, Citadel Twilight e Underwood-Miller (compila as *short stories* entre 1952j e 1953q; surge também, nas edições da Underwood-Miller, com o título *We Can Remember it for You Wholesale*, acrescentando 1965e e suprimindo 1952l).
[*Second Variety*, Londres, Millennium/Gollancz, 1999.]
- 1987c *The Father-Thing: The Collected Short Stories of Philip K. Dick Volume 3*, Nova Iorque, Citadel Twilight e Underwood-Miller (compila as *short stories* entre 1953r e 1954g; surge também, nas edições da Underwood-Miller, com o título *Second Variety*, acrescentando 1952l).
[*The Father-Thing*, Londres, Millennium/Gollancz, 1999.]
- 1987d *The Days of Perky Pat: The Collected Short Stories of Philip K. Dick Volume 4*, Nova Iorque, Citadel Twilight e Underwood-Miller (compila as *short stories* entre 1954h e 1963j; surge também, nalgumas edições, com o título *Minority Report*).
[*Minority Report*, Londres, Millennium/Gollancz, 2000.]
- 1987e *The Little Black Box: The Collected Short Stories of Philip K. Dick Volume 5*, Nova Iorque, Citadel Twilight e Underwood-Miller (compila as *short stories* entre 1963k e 1981a; surge também, nalgumas edições, com os títulos *The Eye of the Sybil* ou *We Can Remember it for You Wholesale*, suprimindo 1965e no caso das edições da Underwood-Miller).
[*We Can Remember it for You Wholesale*, Londres, Millennium/Gollancz, 2000.]

Fontes secundárias

Abrash, Merritt

- 1983a «Elusive Utopias: Societies as Mechanisms in the Early Fiction of Philip K. Dick», in Elrich, Richard D. e Dunn, Thomas P. (orgs.), *Clockwork Worlds: Mechanized Environments in SF*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press, 1983, pp. 115-123.
- 1983b «Robert Silverberg's *The World Inside*», in Rabkin, Eric S.; Greenberg, Martin H. e Olander, Joseph D. (orgs.), *No Place Else: Explorations in Utopian and Dystopian Fiction*, Carbondale e Edwardsville (IL), Southern Illinois University Press, 1983, pp. 225-243.

- 1985 «A Failure of Scholarship» (recensão a Kim Stanley Robinson, *The Novels of Philip K. Dick*), *Science-Fiction Studies*, n.º 37 (vol. 12, pt. 3), Novembro de 1985, Montréal, SFS Publications, pp. 337-339.
- 1987 «“Man Everywhere in Chains”: Dick, Rousseau, and “The Penultimate Truth”», *Foundation: The Review of Science Fiction*, n.º 39, Primavera de 1987, Dagenham, The Science Fiction Foundation, pp. 31-40, republicado in Umland, Samuel J. (org.), *Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretations*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press, 1995, pp. 157-168.
- Aldiss, Brian
- 1975 «Dick’s Maledictory Web: About and Around Martian Time-Slip», *Science-Fiction Studies*, n.º 5 (vol. 2, pt. 1), Terre Haute, Indiana State University, Março de 1975, pp. 42-47.
- 1977 «Stanislaw Lem and the SFWA», carta à *Science-Fiction Studies*, n.º 12 (vol. 4, pt. 2), Terre Haute, Indiana State University, Julho de 1977, pp. 126-127.
- 1978 *Science Fiction as Science Fiction*, Middlesex, Bran’s Head.
- 1982a «A Monster for All Seasons», in Wolfe, Gary K. (org.), *Science Fiction Dialogues*, Chicago (IL), Academy Chicago, 1982, pp. 9-23.
- 1982b «Philip K. Dick: A Whole New Can of Worms», *Foundation: The Review of Science Fiction*, n.º 26, Outubro de 1982, Dagenham, The Science Fiction Foundation, pp. 11-14.
- Aldiss, Brian e Wingrove, David
- 1986 *Trillion Year Spree: The History of Science Fiction*, Thirsk, House of Stratus, 2001.
- Alkon, Paul K.
- 1987 *Origins of Futuristic Fiction*, Athens (GA) e Londres, The University of Georgia Press.
- 1994 *Science Fiction before 1900: Imagination Discovers Technology*, Nova Iorque e Londres, Routledge, 2002.
- Amis, Kingsley
- 1960 *New Maps of Hell*, Londres, Victor Gollancz/The Science Fiction Book Club, 1962.
- 1981a «Editor’s Note: About Science Fiction», in Amis, Kingsley (org.), 1981, *The Golden Age of Science Fiction*, Londres, Penguin, 1983, pp. 11-15.
- 1981b «Introduction», in Amis, Kingsley (org.), 1981, *The Golden Age of Science Fiction*, Londres, Penguin, 1983, pp. 16-36.
- Amis, Kingsley (org.)
- 1981 *The Golden Age of Science Fiction*, Londres, Penguin, 1983.
- Apel, D. Scott (org.)
- 1987 *Philip K. Dick: The Dream Connection*, San Jose (CA), The Impermanent Press.
- Appadurai, Arjun
- 1996 *Modernity at Large*, ed. port. *Dimensões Culturais da Globalização*, Lisboa, Teorema, 2004, tradução de Telma Costa.
- Arendt, Hannah
- 1958 *The Human Condition*, Chicago e Londres, University of Chicago Press, 1993.
- Aronowitz, Stanley; Martinsons, Barbara e Menser, Michael (orgs.)
- 1996 *Techno Science and Cyberculture*, Nova Iorque, Routledge.
- Ash, Brian
- 1975 *Faces of the Future: The Lessons of Science Fiction*, Londres, Elek/Pemberton.

- Asimov, Isaac
1953 «Social Science Fiction», in Bretnor, Reginald (org.), *Modern Science Fiction: Its Meaning and its Future*, Nova Iorque, Coward-McCann, 1953, pp. 157-196.
- Attebery, Brian
1987 «Science Fantasy and Myth», in Slusser, George e Rabkin, Eric S. (orgs.), *Intersections: Fantasy and Science Fiction*, Carbondale e Edwardsville (IL), Southern Illinois University Press, 1987, pp. 181-189.
1992 *Strategies of Fantasy*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press.
2003 «The Magazine Era: 1926-1960», in James, Edward e Mendlesohn, Farah (orgs.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge e Nova Iorque, Cambridge University Press, 2003, pp. 32-47.
- Baccolini, Raffaella e Moylan, Tom
2003 «Introduction: Dystopia and Histories», in Baccolini, Raffaella e Moylan, Tom (orgs.), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 2003, pp. 1-12.
- Baccolini, Raffaella e Moylan, Tom (orgs.)
2003 *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- Bacon-Smith, Camille
2000 *Science Fiction Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Bailey, James Osler
1947 *Pilgrims Through Space and Time: Trends and Patterns in Scientific and Utopian Fiction*, Nova Iorque, Argus Books.
- Bainbridge, William Sims
1986 *Dimensions of Science Fiction*, Cambridge (MA)/Londres, Harvard University Press.
- Bainbridge, William Sims e Dalziel, Murray
1978 «The Shape of Science Fiction as Perceived by the Fans», *Science-Fiction Studies*, n.º 15 (vol. 5, pt. 2), Terre Haute (IN), Indiana State University, Julho de 1978, pp. 165-171.
- Barlow, Aaron John
1988 *Reality, Religion and Politics in Philip K. Dick's Fiction*, Tese de doutoramento, University of Iowa (Iowa City, IA), 326 pp., orientador não mencionado, disponível online in <http://www.philipkdickfans.com/articles/barlow.htm>, última consulta a 20 de Julho de 2006.
- Barricelli, Jean-Pierre
1988 «Afterword: The Morigny Conference», *Science-Fiction Studies*, n.º 45 (vol. 15, pt. 2), Montréal, SFS Publications, Julho de 1988, pp. 232-233.
- Barron, Neil (org.)
1987 *Anatomy of Wonder: A Critical Guide to Science Fiction*, 3.ª ed., Nova Iorque, R. R. Bowker.
- Bartter, Martha A.
1988 *The Way to Ground Zero: The Atomic Bomb in American Science Fiction*, Nova Iorque, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press.
- Baudrillard, Jean
1976 *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, ed. port. *A Troca Simbólica e a Morte*, 2 vols., Lisboa, Edições 70, 1996-1997, tradução de João Gama revista por Artur Morão.

- 1981 *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée.
- 1995 *Le crime parfait*, Paris, Galilée, ed. port. *O Crime Perfeito*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997, tradução e prefácio de Silvina Rodrigues Lopes.
- Bear, Greg
- 1985 *Blood Music*, Nova Iorque, Vista, 1998.
- Benford, Gregory
- 1980 *Timescape*, Nova Iorque, Pocket Books/Simon & Schuster, 1981.
- 1987a «Reactionary Utopias», in Slusser, George; Greenland, Colin e Rabkin, Eric S. (orgs.), *Storm Warnings: Science Fiction Confronts the Future*, Carbondale e Edwardsville (IL), Southern Illinois University Press, pp. 73-83.
- 1987b «Foreword» a Stapledon, Olaf, *Last and First Men*, Londres, Millenium/Gollancz, 1999.
- 1994 «Real Science, Imaginary Worlds», in 1994, Hartwell, David G. e Cramer, Kathryn (orgs.), *The Ascent of Wonder: The Evolution of Hard SF*, Nova Iorque, Orb, 1997, pp. 15-23.
- Benjamin, David
- 2001 *The Black Iron Prison of Philip K. Dick*, 111 pp., BA Honors Thesis, Portland State University (Portland, OR), orientada por Anthony Wolk, disponível online in <http://duderific.tripod.com/pkdthesis.html>, última consulta a 20 de Julho de 2006
- Bergson, Henri
- 1889 *Essai sur les données immédiates de la conscience*, ed. britânica *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, Londres, George Allen & Unwin, 7.ª edição 1959, tradução de F. L. Pogson.
- 1896 *Matière et mémoire*, ed. americana *Matter and Memory*, Nova Iorque, Zone Books, 1988, tradução de Nancy Margaret Paul e W. Scott Palmer a partir da quinta edição, de 1908.
- 1922 *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*, Paris, Librairie Félix Lacan.
- Berlin, Isaiah
- 1974 «The Divorce Between the Sciences and the Humanities», ed. port. «O Divórcio entre as Ciências e as Humanidades», in *A Apoteose da Vontade Romântica*, Lisboa, Bizâncio, 1999, pp. 100-131, tradução de Teresa Curvelo.
- Berlman, Marshall
- 1982 *All that is Solid melts into Air*, ed. port. *Tudo o que é Sólido se dissolve no Ar*, Lisboa, Edições 70, 1989, tradução de Ana Tello.
- Berthelot, Francis
- 1993 *La métamorphose généralisée: Du poème mythologique à la science-fiction*, Paris, Nathan.
- Bertrand, Frank C.
- 1980 «Kant's "Noumenal Self" and Doppelgänger in P. K. Dick's *A Scanner Darkly*», *Australia Speculative Fiction*, n.º 13/14 (edição em italiano), Outubro de 1980, pp. 38-44, disponível online in <http://www.philipkdickfans.com/frank/pkdkant.htm>, última consulta a 20 de Julho de 2006.
- 1981 «Encounters with Reality: P. K. Dick's *A Scanner Darkly*», *Philosophical Speculations in Science Fiction & Fantasy*, vol. 1, n.º 1, Março de 1981, pp. 12-17, disponível online in <http://www.philipkdickfans.com/frank/encounte.htm>, última consulta a 20 de Julho de 2006.

- 1992 «Tumultuous Wayfarer: A Review On Philip K. Dick: 40 Articles from Science-Fiction Studies», disponível online in <http://www.philipkdickfans.com/frank/wayfarer.htm>, última consulta a 20 de Julho de 2006.
- 2001 «Between the Idea and the Reality: The Hollow Men in *Time Out of Joint*», disponível online in <http://www.philipkdickfans.com/frank/toj-hollowmen.htm>, Junho de 2001, última consulta a 20 de Julho de 2006.
- s/d «Digressions on Eye In The Sky», disponível online in <http://www.philipkdickfans.com/frank/eye1.htm>, última consulta a 20 de Julho de 2006.
- s/d «Digressions on The Man Who Japed», disponível online in <http://www.philipkdickfans.com/frank/japed1.htm>, última consulta a 20 de Julho de 2006.
- s/d «Digressions on Allusions in P. K. Dick's *A Scanner Darkly*», disponível online in <http://www.philipkdickfans.com/frank/scanner1.htm>, última consulta a 20 de Julho de 2006.
- s/d «Slivers of Sensibility: On The Splintered Shards», disponível online in <http://www.philipkdickfans.com/frank/shards1.htm>, última consulta a 20 de Julho de 2006.
- s/d «The Use of Setting in P. K. Dick's *A Scanner Darkly*», disponível online in <http://www.philipkdickfans.com/frank/digressi.htm>, última consulta a 20 de Julho de 2006.
- s/d «Something Rich and Strange: P. K. Dick's "Beyond Lies the Wub"», disponível online in <http://www.philipkdickfans.com/frank/wub1.htm>, última consulta a 20 de Julho de 2006.
- s/d «When Is A Gluck Not A Gluck: A Philosophic Exploration of P. K. Dick's *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*», disponível online in <http://www.philipkdickfans.com/frank/t3sgluck.htm>, última consulta a 20 de Julho de 2006.
- s/d «Form vs. Content in P. K. Dick's "The Father-Thing"», disponível online in <http://www.philipkdickfans.com/frank/thing1.htm>, última consulta a 20 de Julho de 2006.
- s/d «On Political Satire in Philip K. Dick's *The Man Who Japed*», disponível online in <http://www.philipkdickfans.com/frank/japed-satire.htm>, última consulta a 20 de Julho de 2006.
- Bettelheim, Bruno
- 1975 *The Uses of Enchantment*, ed. port. *Psicanálise dos Contos de Fadas*, Venda Nova, Bertrand, 2002, tradução de Carlos Humberto da Silva.
- Bishop, Michael
- 1979 «Introduction» a Philip K. Dick, *Ubik*, Boston, Green Press, 1979, republicado, com ligeiras alterações, como «In Pursuit of *Ubik*», in Greenberg, Martin Harry e Olander, Joseph D. (orgs.), *Philip K. Dick*, Nova Iorque, Taplinger Publishing Company, 1983, pp. 137-147.
- Blackford, Russell
- 2002 «Stranger than you Think: Arthur C. Clarke's *Profiles of the Future*», in Tofts, Darren; Jonson, Annemarie e Cavallaro, Alessio (orgs.), *Prefiguring Cyberculture: An Intellectual History*, Cambridge (MA) e Londres, The MIT Press, 2002, pp. 252-263.
- Bleiler, Everett F.
- 1993 «HOLLOW EARTH», in Clute, John e Nicholls, Peter (orgs.), *The Encyclopedia of Science Fiction* (2.^a ed.), Londres, Orbit, 1999, pp. 579-580.
- Blish, James
- 1958 *A Case of Conscience*, Londres, Gollancz, 2000.
- 1968 «On Science Fiction Criticism», *Riverside Quarterly*, n.º 3, Agosto de 1968, pp. 214-217, republ. in Claeson, Thomas D. (org.), *SF: The Other Side of Realism. Essays on Modern*

- Fantasy and Science Fiction*, Bowling Green (OH), Bowling Green University Popular Press, 1971, pp. 166-170.
- Bloom, Harold
1993 *The American Religion: The Eemergence of The Post-Christian Nation*, Nova Iorque, Simon & Schuster.
- Blumenberg, Hans
1966 *Der Legitimität der Neuzeit*, ed. francesa *La légitimité des temps modernes*, Paris Gallimard, 1999, tradução de Marc Sagnol.
- Boden, Margaret A. (org.)
1990 *The Philosophy of Artificial Intelligence*, Oxford, Oxford University Press.
- Boel, Yogi
1967 «A Satanic Bible» (recensão a *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*), *Riverside Quarterly*, vol. 3, n.º 1, Agosto de 1967, pp. 69-73.
- Bolter, J. David
1984 *Turing's Man: Western Culture in the Computer Age*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- Booker, M. Keith
1994 *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press.
- Boucher, Anthony
1953 «The Publishing of Science Fiction», in Bretnor, Reginald (org.), *Modern Science Fiction: Its Meaning and its Future*, Nova Iorque, Coward-McCann, 1953, pp. 23-42.
- Bozzetto, Roger
1988 «Dick in France: A Love Story», *Science-Fiction Studies*, n.º 45 (vol. 15, pt. 2), Montréal, SFS Publications, Julho de 1988, pp. 131-140, tradução do francês de Danièle Chatelain e George Slusser.
- Bray, Mary Kay
1980 «Mandalic Activism: An Approach to Structure, Theme, and Tone in Four Novels by Philip K. Dick», *Extrapolation*, vol. 21, n.º 2, Verão de 1980, Kent (OH), Kent State University Press, pp. 146-157.
- Bretnor, Reginald (org.)
1953 *Modern Science Fiction: Its Meaning and its Future*, Nova Iorque, Coward-McCann.
1974 *Science Fiction, Today and Tomorrow*, Nova Iorque, Harper & Row.
- Breton, Philippe
1995 *À l'image de homme: Du Golem aus créatures virtuelles*, ed. port. *À Imagem do Homem: Do Golem às Criaturas Virtuais*, Lisboa, Instituto Piaget, 1997, tradução de Joana Chaves.
- Budrys, Algis
1980 «Paradise Charted» (excerto), in Hartwell, David G. e Wolf, Milton T. (orgs.), *Visions of Wonder: The Science Fiction Research Association Anthology*, Nova Iorque, Tor Books, 1996, pp. 292-338.
1982 «Fiction in the Chain Mode: Nonliterary Influences on Science Fiction», in Wolfe, Gary K. (org.), *Science Fiction Dialogues*, Chicago (IL), Academy Chicago, 1982, pp. 58-70.

Bulwer-Lytton, Edward George

- 1871 *Vril: The Power of the Coming Race*, ed. port. Bulwer Lytton, *A Raça Futura*, Lisboa, Livros do Brasil, 2004, tradução de Fernanda Pinto Rodrigues.

Burden, Brian J.

- 1982 «Philip K. Dick and the Metaphysics of American Politics», *Foundation: The Review of Science Fiction*, n.º 26, Outubro de 1982, Dagenham, The Science Fiction Foundation, pp. 41-46.

Butler, Andrew M.

- 1996a «Science Fiction as Postmodernism: The Case of Philip K. Dick», in Littlewood, Derek e Stockwell, Peter (orgs.), *Impossibility Fiction: Alternativity, Extrapolation, Speculation*, Amsterdão e Atlanta (GA), Rodopi, pp. 45-56.
- 2000a *Philip K. Dick: The Pocket Essential*, Londres, Pocket Essentials.
- 2000b *Cyberpunk: The Pocket Essential*, Londres, Pocket Essentials.
- 2000c «On Diaphragms, Ontology and Philip K. Dick: An Interview with Andrew M. Butler», entrevista a Frank C. Bertrand, disponível online in <http://www.philipkdickfans.com/articles/butler1.htm>, última consulta a 20 de Julho de 2006.
- 2005 «LSD, Lying Ink, and *Lies, Inc.*», *Science Fiction Studies*, n.º 96 (vol. 32, pt. 2), Julho de 2005, Greencastle (IN), SF-TH/DePauw University, pp. 265-280.

Butler, Samuel

- 1872-1901 *Erewhon: or Over the Range*, Ware (Hertfordshire), Wordsworth, 1996.

Butor, Michel

- 1967 «Science Fiction: The Crisis of its Growth», *The Partisan Review*, n.º 34, Outono de 1967 (republ. in *Inventories*, Nova Iorque, Simon and Schuster, 1968), republ. in Claeson, Thomas D. (org.), *SF: The Other Side of Realism. Essays on Modern Fantasy and Science Fiction*, Bowling Green (OH), Bowling Green University Popular Press, 1971, pp. 157-165, tradução de Richard Howard.

Calasso, Roberto

- 1983 *La rovina di Kasch*, edição americana *The Ruin of Kasch*, Cambridge (MA), The Belknap Press of Harvard University Press, 1994, tradução de William Weaver e Stephen Sartarelli.

Canary, Robert H.

- 1974 «Science Fiction as Fictive History», *Extrapolation*, Kent (OH), The Kent State University Press, Dezembro de 1974, pp. 81-95, republ. in Claeson, Thomas D. (org.), *Many Futures, Many Worlds: Theme and Form in Science Fiction*, Kent (OH), The Kent State University Press, 1977, pp. 164-181.

Canguilhem, Georges

- 1952 «Machine et organisme», in Crary, Jonathan e Kwinter, Sanford (orgs.), *Incorporations*, ed. espanhola «Máquina y Organismo», ed. espanhola *Incorporaciones*, Madrid, Catedra, 1996, tradução de José Casas, Carlos Laguna e Carmen Martínez Gimeno, pp. 37-59.

Čapek, Karel

- 1921 *R.U.R.: Rosumovi Umělí Robotii*, ed. port. *R.U.R.: Comédia Utópica em três Actos e um Prólogo*, in Lima de Freitas (org.), *Os Melhores Contos de FC: De Júlio Verne aos Astronautas*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, tradução de Lima de Freitas, pp. 123-224.

Capra, Fritjof

- 1996 *The Web of Life: A New Synthesis of Mind and Matter*, Nova Iorque, Flamingo, 1997.

- Carrère, Emmanuel
 1993 *Je suis vivant et vous êtes morts*, Paris, Seuil, ed. inglesa *I Am Alive and You Are Dead: A Journey into the Mind of Philip K. Dick*, Nova Iorque, Henry Holt & Co., 2004, tradução de Timothy Bent.
- Carter, Cassie
 1995 «The Metacolonization of Dick's *The Man in the High Castle*: Mimicry, Parasitism, and Americanism in the PSA», *Science-Fiction Studies*, n.º 67 (vol. 22, pt. 3), Greencastle (IN), SF-TH/DePauw University, Novembro de 1995, pp. 333-342.
- Carter, Paul A.
 1977 *The Creation of Tomorrow: Fifty Years of Magazine Science Fiction*, Nova Iorque, Columbia University Press.
- Cascais, António Fernando
 2005 «A Ciência e as suas Retóricas», *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 36 («Retórica»), Lisboa, Relógio d'Água, 2005, pp. 129-142.
- Casimir, Viviane
 1997 «Data and Dick's Deckard: Cyborg as Problematic Signifier», *Extrapolation*, vol. 38, n.º 4, Inverno de 1997, Kent (OH), Kent State University Press, pp. 278-291.
- Churchland, Paul M.
 1986 «Some Reductive Strategies in Cognitive Neurobiology», *Mind*, vol. XCV, n.º 379, Julho de 1986, republicado in Boden, Margaret A. (org.), *The Philosophy of Artificial Intelligence*, Oxford, Oxford University Press, 1990, pp. 334-367.
- Clareson, Thomas D. (org.)
 1971 *SF: The Other Side of Realism. Essays on Modern Fantasy and Science Fiction*, Bowling Green (OH), Bowling Green University Popular Press.
 1977 *Many Futures, Many Worlds: Theme and Form in Science Fiction*, Kent (OH), The Kent State University Press.
- Clark, Patrick
 s/d «The Tangled History of *The Unteleported Man*», disponível online in <http://www.philipkdickfans.com/articles/utm.html>, última consulta a 20 de Julho de 2006.
- Clarke, Arthur C.
 1972 *Report on Planet Three and Other Speculations*, Nova Iorque, Harper & Row.
- Clarke, I. F.
 1978 *Tale of the Future: From the Beginning to the Present Day*, 3.ª edição, Londres, The Library Association.
- Clute, John
 1993a «CONCEPTUAL BREAKTHROUGH», in Clute, John e Nicholls, Peter (orgs.), *The Encyclopedia of Science Fiction* (2.ª ed.), Londres, Orbit, 1999, pp. 254-257.
 1993b «EDISONADE», in Clute, John e Nicholls, Peter (orgs.), *The Encyclopedia of Science Fiction* (2.ª ed.), Londres, Orbit, 1999, pp. 368-370.
 1993c «FABULATION», in Clute, John e Nicholls, Peter (orgs.), *The Encyclopedia of Science Fiction* (2.ª ed.), Londres, Orbit, 1999, pp. 399-400.
 1993d «POCKET UNIVERSE», in Clute, John e Nicholls, Peter (orgs.), *The Encyclopedia of Science Fiction* (2.ª ed.), Londres, Orbit, 1999, pp. 938-939.
- Clute, John e Grant, John (orgs.)
 1993 *The Encyclopedia of Fantasy*, Londres, Orbit, 1999.

- Clute, John e Nicholls, Peter
 1993 «INNER SPACE», in Clute, John e Nicholls, Peter (orgs.), *The Encyclopedia of Science Fiction* (2.^a ed.), Londres, Orbit, 1999, pp. 618-619.
- Clute, John e Nicholls, Peter (orgs.)
 1993 *The Encyclopedia of Science Fiction* (2.^a ed.), Londres, Orbit, 1999.
- Clynes, Manfred E. e Kline, Nathan S.
 1960 «Cyborgs and Space», disponível online in http://search.nytimes.com/library/cyber/surf/022697surf-cyborg.html?_r=2&oref=slogin&oref=slogin, última consulta a 20 de Julho de 2006.
- Cocking, J. M.
 1991 *Imagination: A Study in the History of Ideas*, Londres, Routledge, com introdução e notas de Penelope Murray.
- Cook, Monte
 1982 «Tips for Time Travel», in Nicholas D. Smith (org.), *Philosophers Look at Science Fiction*, Chicago, Nelson-Hall, 1982, pp. 47-55.
- Cooper, Barry
 1984 *The End of History: An Essay on Modern Hegelianism*, Toronto, University of Toronto Press.
- Cramer, Kathryn
 1994 «On Science and Science Fiction», in 1994, Hartwell, David G. e Cramer, Kathryn (orgs.), *The Ascent of Wonder: The Evolution of Hard SF*, Nova Iorque, Orb, 1997, pp. 24-29.
- Crossley, Robert (org. e intro.)
 1982 «The Correspondence of Olaf Stapledon and H. G. Wells, 1931-1942», in Wolfe, Gary K. (org.), *Science Fiction Dialogues*, Chicago (IL), Academy Chicago, 1982, pp. 27-57.
- Csicsery-Ronay, Jr., Istvan
 1995 «Gregg Rickman and Others on Philip K. Dick» (recensão a Umland, Samuel J. (org.), 1995), *Science-Fiction Studies*, n.º 67 (vol. 22, pt. 3), Greencastle (IN), SF-TH/DePauw University, Novembro de 1995, pp. 430-438.
 1999 «Till we have Interfaces» (Recensão a K. Katherine Hayles, *How we Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*), *Science Fiction Studies*, n.º 78 (vol. 26, pt. 2), Julho de 1999, Greencastle (IN), SF-TH/DePauw University, pp. 312-323.
- Dannen, Gene
 s/d *Leo Szilard* Disponível online, disponível online in <http://www.dannen.com/szilard.html>, última consulta a 20 de Julho de 2006.
- Davenport, Basil
 1955 *Inquiry into Science Fiction*, Nova Iorque, Longman's, Green and Co.
- Davis, Erik
 1998 *Techgnosis: Myth, Magic and Mysticism in the Age of Information*, Nova Iorque, Three Rivers Press.
 2002 «Synthetic Meditations: Cogito in the Matrix», in Tofts, Darren; Jonson, Annemarie e Cavallaro, Alessio (orgs.), *Prefiguring Cyberculture: An Intellectual History*, Cambridge (MA) e Londres, The MIT Press, 2002, pp. 12-27.

Dawkins, Richard

1986 *The Blind Watchmaker*, ed. port. *O Relojero Cego*, Lisboa, Edições 70, 1988, tradução de Isabel Arez.

Defoe, Daniel

1719 *Robinson Crusoe*, Harmondsworth, Penguin, 1994.

Delany, Samuel R.

1967 *The Einstein Intersection*, Nova Iorque, Ace Books.

1969 «About Five Thousand One Hundred and Seventy Five Words», *Extrapolation*, vol X, n.º 2, Maio de 1969, pp. 52-66 e *Science Fiction Review*, n.º 33, Outubro de 1969, republ. in Claeson, Thomas D. (org.), *SF: The Other Side of Realism. Essays on Modern Fantasy and Science Fiction*, Bowling Green (OH), Bowling Green University Popular Press, 1971, pp. 130-145.

1987 «The Gestation of Genres: Literature, Fiction, Romance, Science Fiction, Fantasy...», in Slusser, George e Rabkin, Eric S. (orgs.), *Intersections: Fantasy and Science Fiction*, Carbondale e Edwardsville (IL), Southern Illinois University Press, 1987, pp. 63-73.

Deleuze, Gilles e Guattari, Félix

1972 *L'anti-Édipe: Capitalisme et schizophrénie*, ed. port. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho.

del Rey, Lester

1989 «Foreword», in Pierce, John J. (org.), *When World Views Collide: A Study in Imagination and Evolution*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press, 1989, pp. xi-xii.

Derrida, Jacques

1983 *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, ed. port. *De um Tom Apocalíptico Adoptado há pouco em Filosofia*, Lisboa, Vega, 1997, tradução e posfácio de Carlos Leone.

Dickens, Charles

1843 *A Christmas Carol in Prose, Being A Ghost Story of Christmas*, disponível online in <http://www.gutenberg.org/files/46/46-h/46-h.htm>, última consulta a 20 de Julho de 2006.

Dilley, Frank

1982 «Multiple Selves and Survival of Brain Death», in Smith, Nicholas D. (org.), *Philosophers Look at Science Fiction*, Chicago, Nelson-Hall, 1982, pp. 105-116.

Disch, Thomas M.

1976-83 «Introduction» a Philip K. Dick, *Solar Lottery*, Boston (MA), Green Press, 1976, republicado, com ligeiras alterações, como «Toward the Transcendent: An Introduction to *Solar Lottery* and Other Works», in Greenberg, Martin Harry e Olander, Joseph D. (orgs.) *Philip K. Dick*, Nova Iorque, Taplinger Publishing Company, 1983, pp. 13-25.

1998 *The Dreams our Stuff is made of: How Science Fiction Conquered the World*, Nova Iorque, Touchstone, 2000.

DiTommaso, Lorenzo

1998 «A λογος or Two Concerning the λογος of Umberto Rossi and Philip K. Dick's *Time Out of Joint*», *Extrapolation*, vol. 39, n.º 4, Inverno de 1998, Kent (OH), Kent State University Press, pp. 264-271.

1999 «Redemption in Philip K. Dick's *The Man in the High Castle*», *Science Fiction Studies*, n.º 77 (vol. 26, pt. 1), Greencastle (IN), SF-TH/DePauw University, Março de 1999, pp. 91-119.

- 2001 «Gnosticism and Dualism in the Early Fiction of Philip K. Dick», *Science Fiction Studies*, n.º 83 (vol. 29, pt. 1), Greencastle (IN), SF-TH/DePauw University, Março de 2001, pp. 49-65.
- Doyle, Richard M.
- 1993 *On Beyond Living: Rhetorics of Vitality and Post Vitality in Molecular Biology*, tese de doutoramento em Retórica, orientada por Evelyn Fox Keller, Berkeley (CA), University of California at Berkeley, 250 pp. policopiadas.
- 2003 *Wetwares: Experiments in Postvital Living*, Minneapolis (MN) e Londres, University of Minnesota Press.
- Dreyfus, Hubert L.
- 1972-79 *What Computers still can't Do: A Critique of Artificial Reason* (versão revista e actualizada de *What Computers can't Do*, de 1972), Cambridge (MA), The MIT Press, 1999.
- Dreyfus, Hubert L. e Dreyfus, Stuart E.
- 1988 «Making a Mind versus Modelling the Brain: Artificial Intelligence back at a Branch-Point», *Artificial Intelligence*, vol. 117, pt. 1, Inverno de 1988, republicado in Boden, Margaret A. (org.), *The Philosophy of Artificial Intelligence*, Oxford, Oxford University Press, 1990, pp. 309-333.
- Dreyfus, Hubert L. e Dreyfus, Stuart E. (c/ Athanasiou, Tom)
- 1986 *Mind over Machine: The Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer*, Nova Iorque, The Free Press.
- Dumont, Jean-Noël
- 1988 «Between Faith and Melancholy: Irony and the Gnostic Meaning of Dick's "Divine Trilogy"», *Science-Fiction Studies*, n.º 45 (vol. 15, pt. 2), Montréal, SFS Publications, Julho de 1988, pp. 251-253, tradução do francês de Danièle Chatelain e George Slusser.
- Dunn, Thomas P. e Erlich, Richard D.
- 1982 «List of Works useful for the Study of Machines in Science Fiction», in Dunn, Thomas P. e Erlich, Richard D. (orgs.), *The Mechanical God: Machines in Science Fiction*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press, pp. 225-273.
- Dunn, Thomas P. e Erlich, Richard D. (orgs.)
- 1982 *The Mechanical God: Machines in Science Fiction*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press.
- Durham, Scott
- 1988 «P. K. Dick: From the Death of the Subject to a Theology of Late Capitalism», *Science-Fiction Studies*, n.º 45 (vol. 15, pt. 2), Montréal, SFS Publications, Julho de 1988, pp. 173-186.
- Easterbrook, Neil
- 1995 «Dianoia/Paranoia: Dick's Double "Impostor"», in Umland, Samuel J. (org.), *Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretations*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press, 1995, pp. 19-42.
- Edwards, Malcolm
- 2005 «Peopling the Void», entrevista à revista *Locus*, Março de 2005, excertos disponíveis online in <http://www.locusmag.com/2005/Issues/03Edwards.html>, última consulta a 20 de Julho de 2006.

- Eizykman, Boris
1973 *Science-fiction et capitalisme: Critique de la position de désir de la science*, Paris, Maison Mame, com posfácio de Jean-François Lyotard.
- Ellison, Harlan (org. e introduções)
1967 *Dangerous Visions*, Nova Iorque, New America Library/Signet Books, 1975.
- Elrich, Richard D. e Dunn, Thomas P. (orgs.)
1983 *Clockwork Worlds: Mechanized Environments in SF*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press.
- Elrick, George S.
1978 *Science Fiction Handbook for Readers and Writers*, Chicago (IL), Chicago Review Press.
- Enns, Anthony
2006 «Media, Drugs, and Schizophrenia in the Works of Philip K. Dick», *Science Fiction Studies*, n.º 98 (vol. 33, pt. 1), Março de 2006, Greencastle (IN), SF-TH/DePauw University, pp. 68-88.
- Farmer, David J.
1990 *Being in Time: The Nature of Time in Light of McTaggart's Paradox*, Lanham (MD), Nova Iorque e Londres, University Press of America.
- Farmer, Philip José
1971 *To your Scattered Bodies go*, Nova Iorque, Berkley Medallion.
- Feehan, Michael
1995 «Chinese Finger-traps or "A Perturbation in the Reality Field": Paradox as Conversion in Philip K. Dick's Fiction», in Umland, Samuel J. (org.), *Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretations*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press, 1995, pp. 197-206.
- Fekete, John
1984 «The Transmigration of Philip K. Dick», *Science-Fiction Studies*, n.º 32 (vol. 11, pt. 1), Montréal, SFS Publications, Março de 1984, pp. 78-81.
- Ferguson, Neil
1983 «A Man from the Future», *Foundation: The Review of Science Fiction*, n.º 27, Fevereiro de 1983, Dagenham, The Science Fiction Foundation, pp. 32-35.
- Feyerabend, Paul
1975-88 *Against Method*, ed. port. (a partir da edição revista de 1988) *Contra o Método*, Lisboa, Relógio d'Água, 1993, tradução de Miguel Serras Pereira.
- Fitting, Peter
1975 «Ubik: The Deconstruction of Burgeois SF», *Science-Fiction Studies*, n.º 5 (vol. 2, pt. 1), Terre Haute, Indiana State University, Março de 1975, pp. 42-54 (republicado, com ligeiras alterações, como «In Pursuit of Ubik», in Greenberg, Martin Harry e Olander, Joseph D. (orgs.), *Philip K. Dick*, Nova Iorque, Taplinger Publishing Company, 1983, pp. 149-159).
- 1983 «Reality as Ideological Construct: A Reading of Five Novels by Philip K. Dick», *Science-Fiction Studies*, n.º 30 (vol. 10, pt. 2), Montréal, SFS Publications, Julho de 1983, pp. 219-236.
- 1987 «Futurecop: The Neutralization of Revolt in *Blade Runner*», *Science-Fiction Studies*, n.º 43 (vol. 14, pt. 3), Montréal, SFS Publications, Novembro de 1987, pp. 340-354.
- 1989 «Philip K. Dick is Dead» (recensão a Mackey, 1988), *Science-Fiction Studies*, n.º 48 (vol. 16, pt. 2), Montréal, SFS Publications, Julho de 1989, pp. 233-236.

Fondanèche, Daniel

- 1988 «Dick, the Libertarian Prophet», *Science-Fiction Studies*, n.º 45 (vol. 15, pt. 2), Montréal, SFS Publications, Julho de 1988, pp. 141-151, tradução do francês de Danièle Chatelain e George Slusser.

Foote, Bud

- 1991 *The Connecticut Yankee in the Twentieth Century: Travel to the Past in Science Fiction*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press.

Foucault, Michel

- 1961 *L'histoire de la folie à l'âge classique*, ed. bras. *História da Loucura na Idade Clássica*, S. Paulo, Perspectiva, 1997, tradução de José Teixeira Coelho Netto.
- 1971 *L'ordre du discours: Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, ed. port. *A Ordem do Discurso: Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997, tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio, revista por Nuno Nabais.
- 1975 *Surveiller et punir: La naissance de la prison*, ed. bras. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*, Petrópolis, Vozes, 1999, tradução de Raquel Ramalheite.
- 1976 *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*, ed. port. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*, Lisboa, Relógio d'Água, 1994, tradução de Pedro Tamen.

Frank, Scott

- 2001 *Minority Report*, Guião cinematográfico, disponível online in http://home.disponívelonline.no/~bhundlan/scripts/MinorityReport_frank.txt, última consulta a 20 de Julho de 2006.

Freedman, Carl

- 1984 «Towards a Theory of Paranoia: The Science Fiction of Philip K. Dick», *Science-Fiction Studies*, n.º 32 (vol. 11, pt. 1), Montréal, SFS Publications, Março de 1984, pp. 15-24, republicado in Umland, Samuel J. (org.), *Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretations*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press, 1995, pp. 7-18.
- 1988 «Editorial Introduction: Philip K. Dick and Criticism», *Science-Fiction Studies*, n.º 45 (vol. 15, pt. 2), Montréal, SFS Publications, Julho de 1988, pp. 121-130.
- 1991 «In Search of Dick's Boswell» (recensão a Williams, 1986, a Gregg Rickman, *To the High Castle: Philip K. Dick: A Life 1928-1962* e Daniel J. H. Levack, *PKD: A Philip K. Dick Bibliography*), *Science-Fiction Studies*, n.º 53 (vol. 18, pt. 1), Montréal, SFS Publications, Março de 1991, pp. 104-109.
- 1992 «Style, Fiction, Science Fiction: The Case of Philip K. Dick», in Slusser, George e Rabkin, Eric S. (orgs.), *Styles of Creation: Aesthetic Technique and the Creation of Fictional Worlds*, Athens (GA) e Londres, The University of Georgia Press, 1992, pp. 30-43.
- 2000 *Critical Theory and Science Fiction*, Hanover e Londres, University Press of New England/Wesleyan University Press.

Friedman, Richard Elliot

- 1987 *Who Wrote the Bible?*, Nova Iorque, Summit Books.

Frye, Northrop

- 1981 *The Great Code: The Bible and Literature*, ed. francesa *Le grand code: La Bible et la littérature*, Paris, Seuil, 1984, tradução de Catherine Malamoud e prefácio de Tzvetan Todorov.

Furtado, Filipe

- 1980 *A Construção do Fantástico na Narrativa*, Lisboa, Livros Horizonte.

Galbreath, Robert

1982 «Salvation Knowledge: Ironie Gnosticism in *Valis* and *Flight to Lucifer*», in Wolfe, Gary K. (org.), *Science Fiction Dialogues*, Chicago (IL), Academy Chicago, 1982, pp. 113-132.

Galvan, Jill

1997 «Entering the Posthuman Collective in Philip K. Dick's *Do Androids Dream of Electric Sheep?*», *Science Fiction Studies*, n.º 73 (vol. 24, pt. 3), Novembro de 1997, Greencastle (IN), SF-TH/DePauw University, pp. 413-429.

Genette, Gérard e Todorov, Tzvetan (orgs.)

1986 *Théorie des genres*, Paris, Seuil.

Gernsback, Hugo

1930 «How to Write "Science" Stories», *Writer's Digest*, n.º 10, Fevereiro de 1930, pp. 27-29, republicado in *Science-Fiction Studies*, n.º 63 (vol. 21, pt. 2), Montréal, SFS Publications, Julho de 1994, p. 268.

Gibson, William

1984 *Neuromancer*, Londres, Voyager/Harper-Collins, 1995.

Gillespie, Bruce

1991 «The Non-Science Fiction Novels of Philip K. Dick», *BRG*, n.º 1, Outubro de 1990, disponível online in <http://www.philipkdickfans.com/frank/nonsfnovels.htm>, última consulta a 20 de Julho de 2006.

Gillis, Ryan

1998 «Dick on the Human: From Wubs to Bounty Hunters to Bishops», *Extrapolation*, vol. 39, n.º 3, Outono de 1998, Kent (OH), Kent State University Press, pp. 264-271.

Columbia, David

1996 «Resisting "The World": Philip K. Dick, Cultural Studies, and Metaphysical Realism», *Science-Fiction Studies*, n.º 68 (vol. 23, pt. 1), Greencastle (IN), SF-TH/DePauw University, Março de 1996, pp. 83-102.

Goodheart, Eugene

1983 «Olaf Stapledon's *Last and First Men*», in Rabkin, Eric S.; Greenberg, Martin H. e Olander, Joseph D. (orgs.), *No Place Else: Explorations in Utopian and Dystopian Fiction*, Carbondale e Edwardsville (IL), Southern Illinois University Press, 1983, pp. 78-93.

Gorsch, Robert

2000 «Re-Mythologizing Outer Space with C. S. Lewis and Cordwainer Smith», in Westfahl, Gary (org.), *Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press, 2000, pp. 123-130.

Grant, R. M.

1959 *Gnosticism and Early Christianity*, Nova Iorque, Columbia University Press.

Greenberg, Martin Harry e Olander, Joseph D.

1983 *Philip K. Dick*, Nova Iorque, Taplinger Publishing Company.

Greenland, Colin

1983 «The "Field" and the "Wave": The History of *New Worlds*», in *The Entropy Exhibition*, republicado in Gunn, James e Candelaria, Matthew (orgs.), *Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction*, Lanham (MD), The Scarecrow Press, 2005, pp. 247-257.

Greimas, Argidas Julien e Courtés, Joseph

1979 *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, ed. bras. *Dicionário de Semiótica*, São Paulo, Cultrix, s/d, tradução de Alceu Dias Lima et al.

Grimwood, Ken

1986 *Replay*, Londres, Gollancz, 2005.

Gunn, James

1982 «Introduction: Science Fiction in the Eighties», introdução a Wolfe, Gary K. (org.), *Science Fiction Dialogues*, Chicago (IL), Academy Chicago, 1982, pp. 1-6.

1983 «The Gatekeepers», *Science-Fiction Studies*, n.º 29 (vol. 10, pt. 1), Montréal, SFS Publications, Março de 1983, pp. 15-23.

2005a «Toward a Definition of Science Fiction», in Gunn, James e Candelaria, Matthew (orgs.), *Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction*, Lanham (MD), The Scarecrow Press, 2005, pp. 5-12.

2005b «The Readers of Hard Science Fiction», in Gunn, James e Candelaria, Matthew (orgs.), *Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction*, Lanham (MD), The Scarecrow Press, 2005, pp. 81-93.

Gunn, James e Candelaria, Matthew (orgs.)

2005 *Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction*, Lanham (MD), The Scarecrow Press.

Haldane, J.[ohn] B.[urdon] S.[anderson]

1923 *Daedalus, or, Science and the Future*, disponível online in <http://cscs.umich.edu/~crshalizi/Daedalus.html>, última consulta a 20 de Julho de 2006.

Haraway, Donna

1985-91 «A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s», *Socialist Review*, n.º 80, 1985, republicado com alterações (versão final de 1991) como «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century» in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Nova Iorque, Routledge, pp. 149-181.

Hartwell, David G.

1984 *Age of Wonders: Exploring the World of Science Fiction*, Nova Iorque, Walker & Company.

1994 «Hard Science Fiction», in 1994, Hartwell, David G. e Kathryn Cramer (orgs.), *The Ascent of Wonder: The Evolution of Hard SF*, Nova Iorque, Orb, 1997, pp. 30-40.

Hartwell, David G. e Cramer, Kathryn

2003 «Space Opera Redefined», republicado in Gunn, James e Candelaria, Matthew (orgs.), *Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction*, Lanham (MD), The Scarecrow Press, 2005, pp. 259-265.

Hartwell, David G. e Cramer, Kathryn (orgs.)

1994 *The Ascent of Wonder: The Evolution of Hard SF*, Nova Iorque, Orb, 1997.

Hartwell, David G. e Wolf, Milton T. (orgs.)

1996 *Visions of Wonder: The Science Fiction Research Association Anthology*, Nova Iorque, Tor Books.

Hassler, Donald M.

1985-86 Recensão a Kim Stanley Robinson, *The Novels of Philip K. Dick, Foundation: The Review of Science Fiction*, n.º 35, Inverno de 1985-86, Dagenham, The Science Fiction Foundation, pp. 89-90.

Hayles, N. Katherine

1983 (assinando como N. B. Hayles) «Metaphysics and Metafiction in *The Man in the High Castle*», in Greenberg, Martin Harry e Olander, Joseph D. (orgs.) *Philip K. Dick*, Nova Iorque, Taplinger Publishing Company, 1983, pp. 53-71.

1984 *The Cosmic Web: Scientific Models and Literary Strategies in the 20th Century*, Ithaca, Cornell University.

1999 *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago, The University of Chicago Press.

Hellekson, Karen

2001 *The Alternate History: Refiguring Historical Time*, Kent (OH) e Londres, The Kent State University Press.

Huntington, John

1988 «Philip K. Dick: Authenticity and Insincerity», *Science-Fiction Studies*, n.º 45 (vol. 15, pt. 2), Montréal, SFS Publications, Julho de 1988, pp. 152-160.

Hyde, David

s/d *David Hyde's PKD Web*, disponível online in <http://www.philipkdickfans.com/pkdweb/>, última consulta a 20 de Julho de 2006.

Irvine, Alexander C.

2001 «On-the-Fly Fabulist vs. Mystical Hermit-Genius» (Recensão a Gwen Lee e Doris Elaine Sauter (orgs.), *What if our World is their Heaven? The Final Conversations of Philip K. Dick*), *Science Fiction Studies*, n.º 84 (vol. 28, pt. 2), Greencastle (IN), SF-TH/DePauw University, Julho de 2001, pp. 299-302.

Jackson, Pamela Renee

1999 *The World Philip K. Dick Made*, tese de doutoramento em Retórica orientada por Marianne Constable, Berkeley (CA), University of California at Berkeley, 194 pp. policopiadas.

Jackson, Rosemary

1981 *Fantasy: The Literature of Subversion*, Londres e Nova Iorque, Methuen.

Jakaitis, Jake

1992 «Ridley Scott and Philip K. Dick» (recensão a Kerman, Judith B. (org.), *Retrofitting Blade Runner...*), *Science-Fiction Studies*, n.º 57 (vol. 19, pt. 2), Montréal, SFS Publications, Julho de 1992, pp. 251-256.

1995 «Two Cases of Conscience: Loyalty and Race in *The Crack in Space* and *Counter-Clock World*», in Umland, Samuel J. (org.), *Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretations*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press, 1995, pp. 169-196.

James, Edward e Mendlesohn, Farah (orgs.)

2003 *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge e Nova Iorque, Cambridge University Press.

Jameson, Fredric

1975 «After Armageddon: Character Systems in *Dr. Bloodmoney*», *Science-Fiction Studies*, n.º 5 (vol. 2, pt. 1), Terre Haute, Indiana State University, Março de 1975, pp. 31-42.

1991 *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham (NC), Duke University Press.

Jaspers, Karl

1964 *Die Massgebenden Menschen*, ed. port. *Os Mestres da Humanidade: Sócrates, Buda, Confúcio, Jesus*, Coimbra, Almedina, 2003, tradução de Jorge Telles de Menezes.

Jonas, Hans

1958-70 *The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*, Boston (MA), Beacon Press, 2001.

1984 *Der Gottesbegriff nach Auschwitz*, ed. francesa *Le concept de Dieu après Auschwitz*, Paris, Rivages, 1994, tradução de Philippe Invernél.

Jouanne, Emmanuel

1988 «How “Dickian” is the New French Science Fiction?», *Science-Fiction Studies*, n.º 45 (vol. 15, pt. 2), Montréal, SFS Publications, Julho de 1988, pp. 226-231, tradução do francês de Danièle Chatelain e George Slusser.

Joyce, Steve

2002 «Jules Verne regarding H. G. Wells’ *First Men in the Moon*», disponível online in http://silentsf.com/Project_Melies/Melies_HTML/Verne_on_Wells.html, última consulta a 20 de Julho de 2006.

Kaufman, Charlie

1997 *A Scanner Darkly*, guião cinematográfico (primeira versão, recusada), disponível online in <http://www.beingcharliekaufman.com/scanner.pdf>, última consulta a 20 de Julho de 2006.

Kelso, T. S.

1998 «Basics of the Geostationary Orbit», *Satellite Times*, Maio de 1998, disponível online in <http://celestrak.com/columns/v04n07/>, última consulta a 16 de Abril de 2004.

Kennedy, John Fitzgerald

1961 «Urgent National Needs», Discurso pronunciado a 25 de Maio de 1961 no Congresso Americano [arquivado nos Presidential Files, John F. Kennedy Library, Boston (MA)], *fac-simile* disponível online in <http://archives.cnn.com/2001/TECH/space/05/25/kennedy.moon/speech.excerpts.pdf>, última consulta a 20 de Julho de 2006.

Kermode, Frank

1966 *The Sense of an Ending*, ed. port. *A Sensibilidade Apocalíptica*, Lisboa, Século XXI, 1997, tradução de Melo Furtado e posfácio de José Augusto Mourão.

Ketterer, David

1974 *New Worlds for Old: The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature*, Garden City (NY), Anchor Books/Doubleday.

Kilgore, De Witt Douglas

2003 *Astrofuturism: Science, Race, and Visions of Utopia in Space*, Filadélfia (PA), University of Pennsylvania Press.

King, J. Norman

1977 «Theology, Science Fiction and Man’s Future Orientation», in Claeson, Thomas D. (org.), *Many Futures, Many Worlds: Theme and Form in Science Fiction*, Kent (OH), The Kent State University Press, pp. 237-259.

Kincaid, Paul

2003 «On the Origins of Genre», *Extrapolation*, vol. 44, n.º 4, Inverno de 2003, pp. 409-419, republicado in Gunn, James e Candelaria, Matthew (orgs.), *Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction*, Lanham (MD), The Scarecrow Press, 2005, pp. 41-53.

Knepper, B. G.

1983 «*The Coming Race*: Hell? or Paradise Foretasted?», in Rabkin, Eric S.; Greenberg, Martin H. e Olander, Joseph D. (orgs.), *No Place Else: Explorations in Utopian and*

- Dystopian Fiction*, Carbondale e Edwardsville (IL), Southern Illinois University Press, 1983, pp. 11-32.
- Knight, Damon
 1956-67 «Decadents», in *In Search of Wonder: Essays on Modern Science Fiction*, Chicago, Advent Publishers, 2.^a ed. revista, 1967, pp. 228-240.
 1977 *The Futurians*, Nova Iorque, John Day.
 1982 «Reflections on “Reflections on SF Criticism”» (carta ao editor), *Science-Fiction Studies*, n.º 26 (vol. 9, pt. 1), Montréal, SFS Publications, Março de 1982, pp. 105-106.
- Kojève, Alexandre
 1957 «Il Colonialismo nella Prospettiva Europea», tradução italiana de Edoardo Camurri, disponível online in <http://www.adelphiana.it/pdf/Kojeve.pdf>, última consulta a 20 de Julho de 2006.
- Krabbenhof, Kenneth
 2000 «Uses of Madness in Cervantes and Philip K. Dick», *Science Fiction Studies*, n.º 81 (vol. 27, pt. 2), Greencastle (IN), SF-TH/DePauw University, Julho de 2000, pp. 216-233.
- Kreuziger, Frederick A.
 1979-82 *Apocalypse and Science Fiction: A Dialectic of Religious and Secular Soteriologies* (tese de doutoramento em teologia, Milwaukee (WN), Marquette University, 1979, orientador não mencionado), Chico (CA), Scholars Press/American Academy of Religion, 1982.
 1986 *The Religion of Science Fiction*, Bowling Green (OH), Bowling Green State University Popular Press.
- Lambourne, Robert ; Shallis, Michael e Shortland, Michael
 1990 *Close Encounters? Science and Science Fiction*, Bristol e Nova Iorque, Adam Hilger.
- LaMettrie, Julien de
 1747 *L’homme-machine*, ed. port. *O Homem-Máquina*, Lisboa, Estampa, 1982, tradução de António Carvalho com introdução e notas de Fernando Guerreiro.
- Landon, Brooks
 1995 *Science Fiction after 1900: From the Steam Man to the Stars*, Nova Iorque e Londres, Routledge, 2002.
- Lawrence, D. H.
 1931 *Apocalypse and the Writings on Revelation*, Harmondsworth, Penguin, 1995, com introdução e notas de Mara Kalnins.
- Leary, Timothy (org. Michael Horowitz)
 1994 *Chaos & Cyber Culture*, Berkeley (CA), Ronin Publishing, Inc.
- Lee, Gwen e Sauter, Doris Elaine (orgs.)
 2000 *What if our World is their Heaven: The Final Conversations of Philip K. Dick*, Nova Iorque, Overlook Press, 2003.
- Lem, Stanisław
 1969 «Robots in Science Fiction», *Quarber Merkur*, n.º 21, Novembro de 1969, republ. in Claeson, Thomas D. (org.), *SF: The Other Side of Realism. Essays on Modern Fantasy and Science Fiction*, Bowling Green (OH), Bowling Green University Popular Press, 1971, pp. 307-325, tradução de Franz Rottensteiner.
 1973a «Science Fiction: A Hopeless Case – with Exceptions», *Science Fiction Commentary*, Julho-Setembro de 1973, tradução de Werner Koopman, republ. in Rottensteiner, Franz (org), *Microworlds: Writings on Science Fiction and Fantasy*, Nova Iorque, Harcourt Brace Jovanovich, 1984, pp. 45-105.

- 1973b «On the Structural Analysis of Science Fiction», *Science-Fiction Studies*, n.º 1 (vol. 1, pt. 1), Terre Haute, Indiana State University, Primavera de 1973, pp. 26-33, tradução de Franz Rottensteiner e Bruce R. Gillespie e edição de Darko Suvin e R. D. Mullen.
- 1974 «The Time-Travel Story and Related Matters of SF Structuring», *Science-Fiction Studies*, n.º 3 (vol. 1, pt. 3), Terre Haute, Indiana State University, Primavera de 1974, pp. 143-154, , tradução de Thomas H. Hoisington e Darko Suvin, republ. in Rose, Mark (org.), *Science Fiction: A Collection of Critical Essays*, Engelwood Cliffs (NJ), Prentice-Hall, 1976, pp. 72-88.
- 1975 «Philip K. Dick: A Visionary Among the Charlatans», *Science-Fiction Studies*, n.º 5 (vol. 2, pt. 1), Terre Haute, Indiana State University, Março de 1975, pp. 54-67.
- 1984 *Microworlds: Writings on Science Fiction and Fantasy*, (org. Franz Rottensteiner), Nova Iorque, Harcourt Brace Jovanovich.
- Lévy, Pierre
- 1997 *Cibercultura*, ed. port. *Cibercultura*, Lisboa, Instituto Piaget, 2000, tradução de José Dias Pereira.
- Lewis, C. S.
- 1938 *Out of the Silent Planet*, Nova Iorque, Scribner, 2003.
- 1941-42 Palestras radiofónicas pronounciadas entre 1941 e 1944, ed. portuguesa parcial *A Lei Moral e o Sentido do Universo*, Lisboa, Edições Gama, 1945, tradução de Armando Carreira.
- 1944 *Perelandra: A Novel*, Nova Iorque, Scribner, 2003.
- 1945 *That Hideous Strength*, Nova Iorque, Scribner, 2003.
- Littlewood, Derek e Stockwell, Peter (orgs.)
- 1996 *Impossibility Fiction: Alternativity, Extrapolation, Speculation*, Amsterdão e Atlanta (GA), Rodopi.
- Lodge, David
- 1992 *The Art of Fiction*, Harmondsworth, Penguin.
- Luciano de Samósata
- s/d *Ἀληθῆ διηγήματα*, ed. port. «História Verdadeira», in *O Parasita ou o Papa-Jantares*, Lisboa, & etc., 1981, pp. 25-76, tradução e prefácio de Aníbal Fernandes.
- Lyotard, Jean-François
- 1986 *Le postmoderne expliqué aux enfants*, ed. port. *O Pós-Moderno Explicado às Crianças*, Lisboa, Dom Quixote, 1993, tradução de Tereza Coelho.
- Mackey, Douglas A.
- 1988 *Philip K. Dick*, Boston (MA), Twayne Publishers.
- Malmgren, Carl
- 1980 «Philip K. Dick's *Man in the High Castle* and the Nature of Science-Fictional Worlds», in Slusser, George; Guffey, George R. e Rose, Mark (orgs.), *Bridges to Science Fiction*, Carbondale e Edwardsville (IL), Southern Illinois University Press, pp. 120-130.
- 1991 *Worlds Apart: Narratology of Science Fiction*, Bloomington e Indianapolis (IN), Indiana University Press.
- 2002 «Meta-SF: The Examples of Dick, LeGuin, and Russ», *Extrapolation*, vol. 43, n.º 2, Verão de 2002, Brownsville (TX), University of Texas at Brownsville e Texas Southmost College, pp. 22-35.
- Malzberg, Barry N.
- 1982 *The Engines of the Night: Science Fiction in the Eighties*, Garden City (NY), Doubleday.

- 1983 «Introduction: Philip K. Dick», introdução a Greenberg, Martin Harry e Olander, Joseph D. (orgs.) *Philip K. Dick*, Nova Iorque, Taplinger Publishing Company, 1983, pp. 7-12.
- Mann, George (org.)
2001 *The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction*, Nova Iorque/Londres, Carroll & Graf/Robinson.
- Manfredo, Stéphane
2000 *La science fiction aux frontières de l'Homme*, Paris, Gallimard.
- Manuel, Frank E. e Manuel, Fritzie P.
1979 *Utopian Thought in the Western World*, Cambridge (MA), The Belknap Press of Harvard University Press.
- McCarthy, Patrick A.
1981 «Star Maker: Olaf Stapledon's Divine Tragedy», *Science-Fiction Studies*, n.º 25 (vol. 8, pt. 3), Montréal, SFS Publications, Novembro de 1981, pp. 266-279.
- McConnell, Frank
1987 «Frames in Search of a Genre», in Slusser, George e Rabkin, Eric S. (orgs.), *Intersections: Fantasy and Science Fiction*, Carbondale e Edwardsville (IL), Southern Illinois University Press, 1987, pp. 119-130.
- McKee, Gabriel
2004 *Pink Beams of Light from the God in the Gutter: The Science-Fictional Religion of Philip K. Dick*, Lanham (Maryland), University Press of America.
- McLuhan, Marshall
1964 *Understanding Media: The Extensions of Man*, Londres, Routledge, 1994.
- McNelly, Willis E.
1975 «Philip K. Dick: Manuscripts and Books – The Manuscripts and Papers at Fullerton», *Science-Fiction Studies*, n.º 5 (vol. 2, pt. 1), Terre Haute, Indiana State University, Março de 1975, pp. 4-5.
- McTaggart, John McTaggart Ellis
1927 «Time», in *The Nature of Existence*, vol. II, cap. XXXIII, org. C. D. Broad, Cambridge, Cambridge University Press, republicação Grosse Pointe (MI), Scholarly Press, 1968, pp. 9-31.
- Meester, Gilbert De
1982 *The Universe Of Philip K. Dick: Systemic Analysis*, 48 pp., 1982, tese de licenciatura em Filologia Germânica, Universiteit Antwerpen (Antuérpia, Bélgica), orientada por Luk De Vos, disponível online in <http://www.philipkdickfans.com/articles/demeesterpkdthesis1.htm>, última consulta a 20 de Julho de 2006.
- Merril, Judith
1966 «What do you Mean: Science? Fiction?», *Extrapolation*, n.ºs 7 e 8, Maio e Dezembro de 1966, republ. in Claeson, Thomas D. (org.), *SF: The Other Side of Realism. Essays on Modern Fantasy and Science Fiction*, Bowling Green (OH), Bowling Green University Popular Press, 1971, pp. 53-95.
- Miller, Jr., Walter M.
1959 *A Canticle for Leibowitz*, Nova Iorque, Bantam Books, 1978.
- Miranda, José A. Bragança de
1994 *Analítica da Actualidade*, Lisboa, Vega.

- Moles, Abraham e Rohmer, Élizabeth
1978 *Psychologie de l'espace*, Paris, Castermann.
- Moravec, Hans
1988 *Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence*, ed. port. *Homens e Robots: O Futuro da Inteligência Humana e Robótica*, Lisboa, Gradiva, 1992, tradução de José Luís Malaquias F. Lima.
- More, Thomas
1518 *De Optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia*, ed. port. Tomás Morus, *A Utopia*, Lisboa, Guimarães Editores, 1998, tradução de José Marinho.
- Morgan, Chris
1980 *The Shape of Futures Past: The Story of Prediction*, Exeter, Webb & Bower.
- Morgan, Chris e Langford, David
1981 *Facts and Fallacies: A Book of Definitive Mistakes and Misguided Reflections*, Nova Iorque, St. Martin's Press.
- Morin, Edgar
1977 *La méthode I: La nature de la nature*, ed. port. *O Método I: A Natureza da Natureza*, Mem Martins, Europa-América, 1987, tradução de Maria Gabriela de Bragança.
- Moskowitz, Sam
1981-82 «Pilgrim's Progress: Prelude and Postscripts to the Publication of J. O. Bailey's *Pilgrims Through Space and Time*», in Wolfe, Gary K. (org.), *Science Fiction Dialogues*, Chicago (IL), Academy Chicago, 1982, pp. 181-192.
- Mota, José Manuel
1987 «Media, Messages and Myths: Three Fictionists for the Near Future», in Slusser, George; Greenland, Colin e Rabkin, Eric S. (orgs.), *Storm Warnings: Science Fiction Confronts the Future*, Carbondale e Edwardsville (IL), Southern Illinois University Press, pp. 84-93.
1995 *O Efeito de Irreal: A Fantasia Científica de Philip K. Dick*, tese de doutoramento em Literatura Inglesa, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 365 pp. policopiadas.
2000 «Science Fiction as Language: Postmodernism and Mainstream. Some Reflections», in Sawyer, Andy e Seed, David (orgs.), *Speaking Science Fiction: Dialogues and Interpretations*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, pp. 40-51.
- Moylan, Tom
2000 *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder (CO), Westview Press.
- Mullen, R. D.
1975 «Philip K. Dick: Manuscripts and Books – Books, Stories, Essays», *Science-Fiction Studies*, n.º 5 (vol. 2, pt. 1), Terre Haute, Indiana State University, Março de 1975, pp. 5-8.
- n/a
s/d(1) «Schizoid Personality Disorder», in *Behavenet Clinical Capsule*, disponível online in <http://www.behavenet.com/capsules/disorders/schizoidpd.htm>, última consulta a 20 de Julho de 2006.
s/d(2) «Schizophrenia», in *Behavenet Clinical Capsule*, disponível online in <http://www.behavenet.com/capsules/disorders/schiz.htm>, última consulta a 20 de Julho de 2006.

Nahin, Paul J.

1993 *Time Machines: Time Travel in Physics, Metaphysics, and Science Fiction*, Nova Iorque, American Institute of Physics.

Nicholls, Peter

1982 «Philip K. Dick: A Cowardly Memoir», *Foundation: The Review of Science Fiction*, n.º 26, Outubro de 1982, Dagenham, The Science Fiction Foundation, pp. 5-10.

1993a «HARD SF», in Clute, John e Nicholls, Peter (orgs.), *The Encyclopedia of Science Fiction* (2.ª ed.), Londres, Orbit, 1999, p. 542.

1993b «HISTORY OF SF», in Clute, John e Nicholls, Peter (orgs.), *The Encyclopedia of Science Fiction* (2.ª ed.), Londres, Orbit, 1999, pp. 567-572.

1993c «IMAGINARY SCIENCE», in Clute, John e Nicholls, Peter (orgs.), *The Encyclopedia of Science Fiction* (2.ª ed.), Londres, Orbit, 1999, pp. 613-615.

Nicholls, Peter (org.)

1979 *The Science Fiction Encyclopedia*, Garden City (NY), Doubleday.

Nicholls, Peter e Clute, John

1993 «GENRE SF», in Clute, John e Nicholls, Peter (orgs.), *The Encyclopedia of Science Fiction* (2.ª ed.), Londres, Orbit, 1999, pp. 483-484.

Nicholls, Peter e Grant, John e Barnett, Paul

1993 «PSEUDO-SCIENCE», in Clute, John e Nicholls, Peter (orgs.), *The Encyclopedia of Science Fiction* (2.ª ed.), Londres, Orbit, 1999, pp. 968-971.

O'Flaherty, Wendy Doniger

1989 «The Survival of Myth in Science Fiction», in Slusser, George e Rabkin, Eric S. (orgs.), *Mindscapes: The Geographies of Imagined Worlds*, Carbondale e Edwardsville (IL), Southern Illinois University Press, 1989, pp. 16-33.

Pagels, Elaine

1979 *The Gnostic Gospels*, ed. port. *Os Evangelhos Gnósticos*, Porto, Via Óptima, 2004, tradução de Luís Torres Fontes.

Pagetti, Carlo

1975 «Dick and Meta-SF», traduzido do italiano por Angela Minchella e Darko Suvin, *Science-Fiction Studies*, n.º 5 (vol. 2, pt. 1), Terre Haute, Indiana State University, Março de 1975, pp. 24-31.

Palmer, Christopher

1991a «Critique and Fantasy in Two Novels by Philip K. Dick», *Extrapolation*, vol. 32, n.º 3, Outono de 1991, Kent (OH), Kent State University Press, pp. 222-234 (republicado com ligeiras alterações in Palmer, 2003, pp. 146-161).

1991b «Postmodernism and the Birth of the Author in Philip K. Dick's *Valis*», *Science-Fiction Studies*, n.º 55 (vol. 18, pt. 3), Montréal, SFS Publications, Novembro de 1991, pp. 330-342 (republicado com ligeiras alterações in Palmer, 2003, pp. 223-237).

1995 «Philip K. Dick and the Nuclear Family», in Umland, Samuel J. (org.), *Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretations*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press, 1995, pp. 61-80 (republicado com ligeiras alterações in Palmer, 2003, pp. 85-108).

2003 *Philip K. Dick: Exhilaration and Terror of the Postmodern*, Liverpool, Liverpool University Press.

Panshin, Alexei e Panshin, Cory

1976-80 *SF in Dimension: A Book of Explorations*, 2.ª edição revista e alargada, Chicago, Advent Publishers, 1980.

- 1989 *The World Beyond the Hill: Science Fiction and the Quest for Transcendence*, Los Angeles, Jeremy P. Tarcher, Inc.
- Parker, Helen N.
1977-84 *Biological Themes in Modern Science Fiction*, Ann Arbor (MI), UMI Research Press, 1984.
- Parrinder, Patrick
1979 «Science Fiction and the Scientific World-View», in Parrinder, Patrick (org.), *Science Fiction: A Critical Guide*, Londres e Nova Iorque, Longman, 1979, pp. 67-88.
2000 «Science Fiction: Metaphor, Myth or Prophecy?», in Sayer, Karen e Moore, John (orgs.), *Science Fiction, Critical Frontiers*, Londres e Nova Iorque, MacMillan/St. Martin's Press, 2000, pp. 23-34.
- Parrinder, Patrick (org.)
1979 *Science Fiction: A Critical Guide*, Londres e Nova Iorque, Longman.
2000 *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*, Durham (NC), Duke University Press, 2001.
- Pereira, Isidro (S. J.)
1990 *Dicionário Grego-Português e Português-Grego (7.ª edição)*, Braga, Livraria Apostolado da Imprensa.
- Philmus, Robert M.
1970 *Into the Unknown: The Evolution of Science Fiction from Francis Godwin to H. G. Wells*, Berkeley e Los Angeles (CA), University of California Press.
1991 «The Two Faces of Philip K. Dick», *Science-Fiction Studies*, n.º 53 (vol. 18, pt. 1), Montréal, SFS Publications, Março de 1991, pp. 91-103.
- Pierce, Hazel
1983 «Philip K. Dick's Political Dreams», in Greenberg, Martin Harry e Olander, Joseph D. (orgs.), *Philip K. Dick*, Nova Iorque, Taplinger Publishing Company, 1983, pp. 105-135.
- Pierce, John J.
1987a *Foundations of Science Fiction: A Study in Imagination and Evolution*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press.
1987b *Great Themes of Science Fiction: A Study in Imagination and Evolution*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press.
1989 *When World Views Collide: A Study in Imagination and Evolution*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press.
1994 *Odd Genre: A Study in Imagination and Evolution*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press.
- Pinsky, Michael
2003 *Future Present: Ethics and/as Science Fiction*, Madison e Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press.
- Pitt, Joseph C.
1982 «Will a Rubber Ball Still Bounce?», in Nicholas D. Smith (org.), *Philosophers Look at Science Fiction*, Chicago, Nelson-Hall, 1982, pp. 57-65.
- Platt, Charles
1980 *Dream Makers: The Uncommon People who Write Science Fiction*, Nova Iorque, Berkley.
1983 *Dream Makers II: The Uncommon Men and Women who Write Science Fiction*, Nova Iorque, Berkley.

Poe, Edgar Allan

s/d *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Londres, Penguin, 2004.

Pohl, Frederik

1987 «Coming Up on 1984», in Slusser, George; Greenland, Colin e Rabkin, Eric S. (orgs.), *Storm Warnings: Science Fiction Confronts the Future*, Carbondale e Edwardsville (IL), Southern Illinois University Press, pp. 97-113.

1997 «The Study of Science Fiction: A Modest Proposal», *Science Fiction Studies*, n.º 71 (vol. 24, pt. 1), Março de 1997, Greencastle (IN), SF-TH/DePauw University, pp. 11-16.

Poster, Mark

1995 *The Second Media Age*, ed. port. *A Segunda Era dos Média*, Oeiras, Celta, 2000, tradução de Maria João Taborda e Alexandra Figueiredo.

Postman, Neil

1992 *Technopoly*, ed. port. *Tecnopolia: Quando a Cultura se Rende à Tecnologia*, Lisboa, Difusão Cultural, 1994, tradução de Fernando Rochinha Diogo.

Potin, Yves

1998 «Four Levels of Reality in Philip K. Dick's *Time Out of Joint*», *Extrapolation*, vol. 39, n.º 2, Verão de 1998, tradução para o inglês de Heather MacLean, pp. 148-165.

Rabkin, Eric S.

1976 *The Fantastic in Literature*, Princeton (NJ), Princeton University Press.

1983 «Atavism and Utopia», in Rabkin, Eric S.; Greenberg, Martin H. e Olander, Joseph D. (orgs.), *No Place Else: Explorations in Utopian and Dystopian Fiction*, Carbondale e Edwardsville (IL), Southern Illinois University Press, 1983, pp. 1-10.

1988 «Irrational Expectations; or How Economics and the Post-Industrial World Failed Philip K. Dick», *Science-Fiction Studies*, n.º 45 (vol. 15, pt. 2), Montréal, SFS Publications, Julho de 1988, pp. 161-172.

Rabkin, Eric S.; Greenberg, Martin H. e Olander, Joseph D. (orgs.)

1983 *No Place Else: Explorations in Utopian and Dystopian Fiction*, Carbondale e Edwardsville (IL), Southern Illinois University Press.

Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M.

1991 *Dicionário de Narratologia*, 3.ª edição, Coimbra, Almedina.

Remington, Thomas J.

1983 «"The Mirror up to Nature": Reflections of Victorianism in Samuel Butler's *Erewhon*», in Rabkin, Eric S.; Greenberg, Martin H. e Olander, Joseph D. (orgs.), *No Place Else: Explorations in Utopian and Dystopian Fiction*, Carbondale e Edwardsville (IL), Southern Illinois University Press, 1983, pp. 33-55.

Rheingold, Howard

1991 *Virtual Reality*, ed. port. *Realidade Virtual*, Lisboa, Vega, 1997, tradução de Jorge Martins Rosa.

Rhodes, Carolyn

1977 «Tyranny by Computer: Automated Data Processing and Oppressive Government in Science Fiction», in Claerson, Thomas D. (org.), *Many Futures, Many Worlds: Theme and Form in Science Fiction*, Kent (OH), The Kent State University Press, 1977, pp. 67-93.

Rhodes, R.

1986 *The Making of the Atomic Bomb*, Nova Iorque, Simon & Schuster.

Rickman, Gregg

- 1991 «Dick, Deception and Dissociation: A Comment on “The Two Faces of Philip K. Dick”», *Science-Fiction Studies*, n.º 54 (vol. 18, pt. 2), Montréal, SFS Publications, Julho de 1991, pp. 290-293.
- 1992 «The Nature of Dick’s Fantasies: *In Pursuit of Valis* and *The Selected Letters*», *Science-Fiction Studies*, n.º 56 (vol. 19, pt. 1), Greencastle (IN), SF-TH/DePauw University, Março de 1992, pp. 105-108.
- 1995 «“What is this Sickness?”: “Schizophrenia” and *We Can Build You*», in Umland, Samuel J. (org.), *Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretations*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press, 1995, pp. 143-156.

Ricoeur, Paul

- 1983 *Temps et récit: 1. L’intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1991.

Rieder, John

- 1982 «Embracing the Alien: Science Fiction in Mass Culture», *Science-Fiction Studies*, n.º 26 (vol. 9, pt. 1), Montréal, SFS Publications, Março de 1982, pp. 26-37.
- 1988 «The Metafictional World of *The Man in the High Castle*: Hermeneutics, Ethics, and Political Ideology», *Science-Fiction Studies*, n.º 45 (vol. 15, pt. 2), Montréal, SFS Publications, Julho de 1988, pp. 214-225.

Robinson, Kim Stanley

- 1982-84 *The Novels of Philip K. Dick*, Ann Arbor (MI), UMI Research Press, 1984 (edição revista da tese de doutoramento com o mesmo título, University of California at San Diego, 1982).
- 1987 «Whose “Failure of Scholarship”?» (carta de resposta a Abrash, 1985), *Science-Fiction Studies*, n.º 41 (vol. 14, pt. 1), Março de 1987, Montréal, SFS Publications, pp. 121-123.

Rouiller, François

- 2002 «Interlude: Philip K. Dick maître psychonaute», in *Stups & fiction: Drogue et toxicomanie dans la science-fiction*, Amiens, Encrage, pp. 124-150.

Rosa, Jorge Martins

- 2001 Cibercultura «em Construção», *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 28 («Tendências da Cultura Contemporânea»), Lisboa, Relógio d’Água, 2001, pp. 319-332.
- 2003a «O que há de Ciber na Cultura?», comunicação apresentada à conferência «Digital Literacy», Agência Nacional para os Programas Sócrates e Leonardo, Lisboa, 18 de Setembro de 2003, disponível online in <http://www.cecl.com.pt/investigadores/jrosa/cibcult.html>.
- 2003b «Um Tabuleiro de Duas Faces: O Lúdico e o Aleatório na Ficção Científica de Philip K. Dick», *Caleidoscópio: Revista de Comunicação e Cultura*, n.º 4 («Cultura de Jogos»), Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 2003, pp. 47-55.
- 2004 «O Terceiro Incluído: A Subjectividade do Andróide na Ficção de Philip K. Dick», *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 33 («Corpo, técnica, subjectividades»), Lisboa, Relógio d’água, 2004, pp. 209-226.
- 2005 «Lugares (In)comuns: A Lógica dos Espaços Alternativos na Ficção Científica de Philip K. Dick», *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 34-35 («Espaços»), Lisboa, Relógio d’água, 2005, pp. 183-194.
- 2006 «*Reality Strikes Again*: Pequena Digressão sobre a História do Uso do Termo “Ciber” nas Artes», texto apresentado nos Encontros de Arte e Comunicação (Lisboa, Centro

Cultural de Belém, 3 de Junho de 2005, a publicar na *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 37 («Arte e Comunicação»), edição prevista para 2006.

Rose, Mark

1981 *Alien Encounters: Anatomy of Science Fiction*, Cambridge (MA), Harvard University Press.

Rose, Mark (org.)

1976 *Science Fiction: A Collection of Critical Essays*, Engelwood Cliffs (NJ), Prentice-Hall.

Rossi, Umberto

1996 «Just a Bunch of Words: The Image of the Secluded Family and the Problem of *λογοζ* in P. K. Dick's *Time Out of Joint*», *Extrapolation*, vol. 37, n.º 4, Outono de 1996, Kent (OH), Kent State University Press, pp. 195-211.

2002a «From Dick to Lethem: The Dickian Legacy, Postmodernism, and Avant-Pop in Jonathan Lethem's *Amnesia Moon*», *Science Fiction Studies*, n.º 86 (vol. 29, pt. 1), Março de 2002, Greencastle (IN), SF-TH/DePauw University, pp. 15-33.

2002b «Fourfold Symmetry: The Interplay of Fictional Levels in Five More or Less Prestigious Novels by Philip K. Dick», *Extrapolation*, vol. 43, n.º 4, Inverno de 2002, Brownsville (TX), University of Texas at Brownsville e Texas Southmost College, pp. 398-419.

2004 «The Game of the Rat: A. E. Van Vogt's 800-Word Rule and P. K. Dick's *The Game-Players of Titan*», *Science Fiction Studies*, n.º 93 (vol. 31, pt. 2), Julho de 2004, Greencastle (IN), SF-TH/DePauw University, pp. 207-227.

Rowlands, Mark

2002 *The Philosopher at the End of the Universe: Philosophy Explained through Science Fiction Films*, Londres, Ebury Press/Random House.

Sayer, Karen e Moore, John (orgs.)

2000 *Science Fiction, Critical Frontiers*, Londres e Nova Iorque, MacMillan/St. Martin's Press.

Sawyer, Andy e Seed, David (orgs.)

2000 *Speaking Science Fiction: Dialogues and Interpretations*, Liverpool, Liverpool University Press.

Schlobin, Roger C.

1981 «Definitions of Science Fiction and Fantasy», in Tymn, Marshall B. (org.), *The Science Fiction Reference Book: A Comprehensive Handbook and Guide to the History, Literature, Scholarship, and Related Activities of the Science Fiction and Fantasy Fields*, Mercer Island (WA), Starmont House, 1981, pp. 496-511.

Schmidt, Stanley

1977 «Science in Science Fiction», in Claeson, Thomas D. (org.), *Many Futures, Many Worlds: Theme and Form in Science Fiction*, Kent (OH), The Kent State University Press, 1977, pp. 27-49.

Scholes, Robert

1975 *Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future*, Notre Dame (IN), University of Notre Dame Press.

1987 «Boiling Roses: Thoughts on Science Fantasy», in Slusser, George e Rabkin, Eric S. (orgs.), *Intersections: Fantasy and Science Fiction*, Carbondale e Edwardsville (IL), Southern Illinois University Press, 1987, pp. 3-18.

Scholes, Robert e Rabkin, Eric S.

1977 *Science Fiction: History, Science, Vision*, Nova Iorque, Oxford University Press.

- Schrag, Peter
1978 *Mind Control*, Nova Iorque, Pantheon Books.
- Shakespeare, William
1598-1623 *Two Gentlemen of Verona*, Nova Iorque, Pantheon Books, disponível online in <http://www.gutenberg.org/etext/1108>, última consulta a 20 de Julho de 2006.
1592-1595 *Hamlet*, disponível online in <http://www.gutenberg.org/etext/1787>, última consulta a 20 de Julho de 2006.
- Sibilia, Paula
2002 *O Homem Pós-Orgânico: Corpo, Subjectividade e Tecnologias Digitais*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2.^a ed. 2003.
- Silverberg, Robert (org.)
1970 *Science Fiction Hall of Fame*, Nova Iorque, Avon Books, 1971.
- Skal, David J.
1998 *Screams of Reason: Mad Science and Modern Culture*, Nova Iorque e Londres, W. W. Norton & Company.
- Slusser, George
1988 «History, Historicity, Story», *Science-Fiction Studies*, n.º 45 (vol. 15, pt. 2), Montréal, SFS Publications, Julho de 1988, pp. 187-213.
- Slusser, George; Greenland, Colin e Rabkin, Eric S. (orgs.)
1987 *Storm Warnings: Science Fiction Confronts the Future*, Carbondale e Edwardsville (IL), Southern Illinois University Press.
- Slusser, George; Guffey, George R. e Rose, Mark (orgs.)
1980 *Bridges to Science Fiction*, Carbondale e Edwardsville (IL), Southern Illinois University Press.
- Slusser, George e Rabkin, Eric S. (orgs.)
1987 *Intersections: Fantasy and Science Fiction*, Carbondale e Edwardsville (IL), Southern Illinois University Press.
1989 *Mindscapes: The Geographies of Imagined Worlds*, Carbondale e Edwardsville (IL), Southern Illinois University Press.
1992 *Styles of Creation: Aesthetic Technique and the Creation of Fictional Worlds*, Athens (GA) e Londres, The University of Georgia Press.
- Slusser, George; Rabkin, Eric S. e Scholes, Robert (orgs.)
1983 *Coordinates: Placing Science Fiction and Fantasy*, Carbondale e Edwardsville (IL), Southern Illinois University Press.
- Smith, Cordwainer (Paul M. A. Linebarger)
1964-68 *Norstrilia*, Nova Iorque, Ballantine Books, 1975.
- Smith, Nicholas D. (org.)
1982 *Philosophers Look at Science Fiction*, Chicago, Nelson-Hall.
- Sobchack, Vivian
1987 *Screening Space: The American Science Fiction Film*, New Brunswick (NJ) e Londres, Rutgers University Press (Edição revista e ampliada de 1980, *Limits of Infinity: The American Science Fiction Film 1950-1975*, s/l, A. S. Barnes & Company).

Sofoulis, Zoë

- 2002 «Cyberquake: Haraway's Manifesto», in Tofts, Darren; Jonson, Annemarie e Cavallaro, Alessio (orgs.), *Prefiguring Cyberspace: An Intellectual History*, Cambridge (MA) e Londres, The MIT Press, 2002, pp. 84-103.

Sontag, Susan

- 1966 «The Imagination of Disaster», in *Against Interpretation*, Nova Iorque, Farrar, Strauss & Giroux, pp. 209-225, republ. in Mark Rose (org.), *Science Fiction: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall, 1976, pp. 116-131.

Spencer, Kathleen

- 1987 «Victorian Urban Gothic: The First Modern Fantastic Literature», in Slusser, George e Rabkin, Eric S. (orgs.), *Intersections: Fantasy and Science Fiction*, Carbondale e Edwardsville (IL), Southern Illinois University Press, 1987, pp. 87-96.

Spinrad, Norman

- 1990 «The Transmogrification of Philip K. Dick», in *Science Fiction in the Real World*, Carbondale e Edwardsville (IL), Southern Illinois University Press, pp. 198-216.
- 1999 «Too High the Moon: From Jules Verne to Star Wars», *Le Monde Diplomatique*, Julho de 1999, disponível online in <http://mondediplo.com/1999/07/14star>, última consulta a 20 de Julho de 2006.

Stableford, Brian

- 1978-87 *The Sociology of Science Fiction* [tese de doutoramento em Sociologia, York, University of York, 1978], San Bernardino (CA), The Borgo Press.
- 1979 «PHILIP K(INDRED) DICK» [sic], in Nicholls, Peter (org.), *The Science Fiction Encyclopedia*, Garden City (NY), Doubleday, pp. 168-169.
- 1993 «PROTO SCIENCE FICTION», in Clute, John e Nicholls, Peter (orgs.), *The Encyclopedia of Science Fiction* (2.^a ed.), Londres, Orbit, 1999, pp. 965-967.
- 1995 «Little Victories: The Heartfelt Fiction of Philip K. Dick», in *Outside the Human Aquarium: Masters of Science Fiction* (2.^a ed. revista e ampliada), San Bernardino (CA), The Borgo Press, 1995, pp. 99-107.
- 2003 «Science Fiction before the Genre», in James, Edward e Mendlesohn, Farah (orgs.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge e Nova Iorque, Cambridge University Press, 2003, pp. 15-31.
- 2004a *Historical Dictionary of Science Fiction Literature*, Lanham (MD)/Toronto/Oxford, The Scarecrow Press.
- 2004b «Introduction», in *Historical Dictionary of Science Fiction Literature*, Lanham (MD)/Toronto/Oxford, The Scarecrow Press, 2004, pp. xxix-li.

Stableford, Brian e Clute, John

- 1993 «PHILIP K(INDRED) DICK», in Clute, John e Nicholls, Peter (orgs.), *The Encyclopedia of Science Fiction* (2.^a ed.), Londres, Orbit, 1999, pp. 328-330.

Stableford, Brian e Nicholls, Peter

- 1993 «FANTASY», in Clute, John e Nicholls, Peter (orgs.), *The Encyclopedia of Science Fiction* (2.^a ed.), Londres, Orbit, 1999, pp. 407-411.

Stableford, Brian e Pringle, David

- 1993 «ISLANDS», in Clute, John e Nicholls, Peter (orgs.), *The Encyclopedia of Science Fiction* (2.^a ed.), Londres, Orbit, 1999, pp. 628-629.

Stapledon, Olaf

- 1930 *Last and First Men*, Londres, Millenium/Gollancz, 1999.

- 1937 *Star Maker*, Londres, Millenium/Gollancz, 1999.
- Steiger, Brad
 1999 *The Werewolf Book: The Encyclopedia of Shape-Shifting Beings*, Detroit e Londres, Visible Ink Press.
- Sterling, Bruce
 1986 Prefácio a *Mirrorshades* (Sterling (org.), 1986), disponível online in http://project.cyberpunk.ru/idb/mirrorshades_preface.html, última consulta a 20 de Julho de 2006.
- Sterling, Bruce (org.)
 1986 *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology*, Londres, Harper Collins, 1994, ed. port. *Reflexos do Futuro*, Lisboa, Livros do Brasil, 1988, tradução de Eduardo Saló.
- Stockwell, Peter
 1996 «Introduction», Introdução a Littlewood, Derek e Stockwell, Peter (orgs.), *Impossibility Fiction: Alternativity, Extrapolation, Speculation*, Amsterdão e Atlanta (GA), Rodopi, pp. 3-9.
 2000 *The Poetics of Science Fiction*, Harlow, Longman.
- Stone, Allucquère Rosanne
 1995 *The War of Desire and Technology at the Close of the Mechanical Age*, Cambridge (MA), The MIT Press, 1996.
- Stover, Leon E.
 1971 *La science-fiction américaine: Essai d'anthropologie culturelle*, Paris, Aubier Montaigne, 1972, tradução de Simone Beserman e prefácio de Jacques Goimard.
- Strick, Philip
 1982 «Philip K. Dick and the Movies», *Foundation: The Review of Science Fiction*, n.º 26, Outubro de 1982, Dagenham, The Science Fiction Foundation, pp. 15-21.
- Sutin, Lawrence
 1989 *Divine Invasions: A Life of Philip K. Dick*, Secaucus (NJ), Carol Publishing, 1991.
- Sutin, Lawrence (org.)
 1989 *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, Nova Iorque, Vintage, 1995.
- Suvin, Darko
 1972 «On the Poetics of the Science Fiction Genre», *College English*, n.º 34, Dezembro de 1972, pp. 372-383, republ. in Rose, Mark (org.), *Science Fiction: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall, 1976, pp. 57-71.
 1975a «The Science Fiction of Philip K. Dick», nota introdutória a *Science-Fiction Studies*, n.º 5 (vol. 2, pt. 1), Terre Haute, Indiana State University, Março de 1975, pp. 3-4.
 1975b «P. K. Dick's Opus: Artifice as Refuge and World View (Introductory Reflections)», *Science-Fiction Studies*, n.º 5 (vol. 2, pt. 1), Terre Haute, Indiana State University, Março de 1975, pp. 8-22 [republicado, com ligeiras alterações, como «Artifice as Refuge and World View: Philip K. Dick's Foci», in Greenberg, Martin Harry e Olander, Joseph D. (orgs.) *Philip K. Dick*, Nova Iorque, Taplinger Publishing Company, 1983, pp. 73-95].
 1979 *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven e Londres, Yale University Press.
 1983 *Victorian Science Fiction in the UK: The Discourses of Knowledge and of Power*, Boston, G. K. Hall & Co.

- 2002 «Goodbye and Hello: Differentiating Within the Later P. K. Dick», *Extrapolation*, vol. 43, n.º 4, Inverno de 2002, Brownsville (TX), University of Texas at Brownsville e Texas Southmost College, pp. 368-397.
- Swift, Jonathan
1726 *Gulliver's Travels*, Harmondsworth, Penguin, 1994.
- Taylor, Angus
1976 «The Politics of Space, Time and Entropy», *Foundation: The Review of Science Fiction*, n.º 10, Junho de 1976, Dagenham, The Science Fiction Foundation, pp. 34-44.
- Taylor, Mark C.
1999 *About Religion: Economies of Faith in Virtual Culture*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Thomas, Pascal J.
1985 «French SF and the Legacy of Philip K. Dick», *Foundation: The Review of Science Fiction*, n.º 34, Outono de 1985, Dagenham, The Science Fiction Foundation, pp. 22-35.
- Tipler, Frank J.
1994 *The Physics of Immortality: Modern Cosmology, God and the Resurrection of the Dead*, Nova Iorque, Anchor Books, 1995.
- Todorov, Tzvetan
1970 *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil.
- Tofts, Darren; Jonson, Annemarie e Cavallaro, Alessio (orgs.)
2002 *Prefiguring Cyberculture: An Intellectual History*, Cambridge (MA) e Londres, The MIT Press.
- Turing, Alan M.
1936 «On Computable Numbers, with an Application to the *Entscheidungsproblem*», *Proceedings of the London Mathematical Society*, II Série, n.º 42, Novembro de 1936, disponível online in <http://www.abelard.org/turpap2/tp2-ie.asp>, última consulta a 20 de Julho de 2006.
1950 «Computing Machinery and Intelligence», *Mind*, vol. XIV, n.º 2236, Outubro de 1950, pp. 433-460, republicado in Boden, Margaret A. (org.), *The Philosophy of Artificial Intelligence*, Oxford, Oxford University Press, 1990, pp. 40-66.
- Tymn, Marshall B.
1983 «Philip K. Dick: A Bibliography», in Greenberg, Martin Harry e Olander, Joseph D. (orgs.), *Philip K. Dick*, Nova Iorque, Taplinger Publishing Company, 1983, pp. 241-248.
- Tymn, Marshall B. (org.)
1981 *The Science Fiction Reference Book: A Comprehensive Handbook and Guide to the History, Literature, Scholarship, and Related Activities of the Science Fiction and Fantasy Fields*, Mercer Island (WA), Starmon House, 1981.
- Umland, Rebecca
1995 «Unrequited Love in *We Can Build You*», in Umland, Samuel J. (org.), *Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretations*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press, 1995, pp. 127-142.
- Umland, Samuel J.
1995 «To Flee from Dionysus: *Enthousiasmos* from "Upon the Dull Earth" to *VALIS*», in Umland, Samuel J. (org.), *Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretations*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press, 1995, pp. 81-100.

Umland, Samuel J. (org.)

1995 *Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretations*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press.

Vattimo, Gianni

1989 *La Società Trasparente*, ed. port. *A Sociedade Transparente*, Lisboa, Edições 70, 1991, tradução de Carlos Aboim de Brito.

Vinge, Vernor

1993 «The Coming Technological Singularity: How to Survive in the Post-Human Era», comunicação apresentada ao VISION-21 Symposium, NASA Lewis Research Center e Ohio Aerospace Institute, 30-31 de Março de 1993, disponível online in <http://www-rohan.sdsu.edu/faculty/vinge/misc/singularity.html>, última consulta a 20 de Julho de 2006.

Virilio, Paul

1984 *L'espace critique*, Paris, Christian Bourgois Éditeur.

1990 *L'inertie polaire*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, ed. port *A Inércia Polar*, Lisboa, Dom Quixote, 1993, tradução de Ana Luísa Faria.

1995 *La vitesse de la libération*, Paris, Galilée, ed. port. *A Velocidade de Libertação*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000, tradução e prefácio de Edmundo Cordeiro.

1998 *Cybermonde: La politique du pire*, Paris, Textuel, ed. port *Cibermundo: A Política do Pior*, Lisboa, Teorema, 2000, tradução de Francisco Marques.

Wagner, Jeff[rey]

1985 «In the World He Was Writing About: The Life of Philip K. Dick», *Foundation: The Review of Science Fiction*, n.º 34, Outono de 1985, Dagenham, The Science Fiction Foundation, pp. 69-96.

1986 Carta ao editor, *Foundation: The Review of Science Fiction*, n.º 36, Verão de 1986, Dagenham, The Science Fiction Foundation, p. 67.

Walters, F. Scott

1997 «The Final Trilogy of Philip K. Dick», *Extrapolation*, vol. 38, n.º 3, Outono de 1997, Kent (OH), Kent State University Press, pp. 222-235.

Warner, Marina

1998 *No go the Bogeyman: Scaring, Lulling and Making Mock*, Londres, Chatto & Windus.

Warren, Eugene

1983 «The Search for Absolutes», in Greenberg, Martin Harry e Olander, Joseph D. (orgs.), *Philip K. Dick*, Nova Iorque, Taplinger Publishing Company, 1983, pp. 161-187.

Warrick, Patricia

1977 «Images of the Man-Machine Intelligence Relationship in Science Fiction», in Clareson, Thomas D. (org.), *Many Futures, Many Worlds: Theme and Form in Science Fiction*, Kent (OH), The Kent State University Press, pp. 182-223 (republicado com alterações in Warrick, 1980a).

1979 «The Labyrinthian Process of the Artificial: Dick's Androids and Mechanical Constructs», *Extrapolation*, vol. 20, n.º 2, Verão de 1979, Kent (OH), Kent State University Press, pp. 133-153 (republicado, com ligeiras alterações, in (republicado com alterações in Warrick, 1980a e in Greenberg, Martin Harry e Olander, Joseph D. (orgs.) *Philip K. Dick*, Nova Iorque, Taplinger Publishing Company, 1983, pp. 189-214).

1980a *The Cybernetic Imagination in Science Fiction*, Cambridge (MA) e Londres, The MIT Press.

- 1980b «The Encounter of Taoism and Fascism in Philip K. Dick's *The Man in the High Castle*», *Science-Fiction Studies*, n.º 21 (vol. 7, pt. 2), Montréal, SFS Publications, Julho de 1980, pp. 174-190 (republicado com alterações in Warrick, 1987).
- 1982 «In Memory of Philip K. Dick», *Science-Fiction Studies*, n.º 27 (vol. 9, pt. 2), Montréal, SFS Publications, Julho de 1982, pp. 227-228.
- 1987 *Mind in Motion: The Fiction of Philip K. Dick*, Carbondale e Edwardsville (IL), Southern Illinois University Press.
- Watson, Ian
- 1975 «Le Guin's *Lathe of Heaven* and the Role of Dick: The False Reality as Mediator», *Science-Fiction Studies*, n.º 5 (vol. 2, pt. 1), Terre Haute, Indiana State University, Março de 1975, pp. 67-75.
- Watson, James
- 1968 *The Double Helix: A Personal Account of the Discovery of the Structure of DNA*, Nova York, Signet Books, 1969.
- Weizenbaum, Joseph
- 1976 *Computer Power and Human Reason*, ed. port. *O Poder do Computador e a Razão Humana: Do Juízo ao Cálculo*, Lisboa, Edições 70, 1992, trad. de Maria Georgina Segurado.
- Wells, Herbert George [H. G.]
- 1895 *The Time Machine*, in *H. G. Wells: Five Great Novels*, Londres, Gollancz, 2004, pp. 1-70.
- 1896 *The Island of Doctor Moreau*, in *H. G. Wells: Five Great Novels*, Londres, Gollancz, 2004, pp. 71-178.
- 1897 *The Invisible Man*, in *H. G. Wells: Five Great Novels*, Londres, Gollancz, 2004, pp. 475-593.
- 1898 *The War of the Worlds*, in *H. G. Wells: Five Great Novels*, Londres, Gollancz, 2004, pp. 179-319.
- 1901 *The First Men in the Moon*, in *H. G. Wells: Five Great Novels*, Londres, Gollancz, 2004, pp. 321-474.
- Wendland, Albert
- 1985 *Science, Myth, and the Fictional Creation of Alien Worlds*, Ann Arbor (MI), UMI Research Press.
- Wessel, Karl
- 1995 «Worlds of Chance and Counterfeit: Dick, Lem and the Preestablished Cacophony», in Umland, Samuel J. (org.), *Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretations*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press, 1995, pp. 43-60.
- Westfahl, Gary
- 2000a «Introduction: Frontiers Old and New», introdução a Westfahl, Gary (org.), *Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press, 2000, pp. 1-5.
- 2000b «The True Frontier: Confronting and Avoiding the Realities of Space in American Science Fiction», in Westfahl, Gary (org.), *Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press, 2000, pp. 55-65.
- Westfahl, Gary (org.)
- 2000 *Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press.

- Westfahl, Gary; Slusser, George e Leiby, David (orgs.)
 2002 *Worlds Enough and Time: Explorations of Time in Science Fiction and Fantasy*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press.
- Williams, Paul
 1986 *Only Apparently Real: The World of Philip K. Dick*, Encinitas (CA), Entwhistle Books, 1999.
- Williams, Paul (org.)
 1983-92 *The Philip K. Dick Society Newsletter*, newsletter policopiada, num total de 30 números.
- Williams, Raymond
 1979 «Utopia and Science Fiction», in Parrinder, Patrick (org.), *Science Fiction: A Critical Guide*, Londres e Nova Iorque, Longman, 1979, pp. 52-66.
- Wingrove, David
 1982 «Understanding the Grasshopper; Leitmotifs and the Moral Dilemma in the Novels of Philip K. Dick», *Foundation: The Review of Science Fiction*, n.º 26, Outubro de 1982, Dagenham, The Science Fiction Foundation, pp. 21-40.
- Wollheim, Donald A.
 1971 «Verne or Wells?», in *The Universe Makers: Science Fiction Today*, Nova Iorque, Harper & Row, pp. 16-23.
- Wolfe, Gary K.
 1979 *The Known and The Unknown: The Iconography of Science Fiction*, Kent (OH), The Kent State University Press.
 1982 «Instrumentalities of the Body: The Mechanization of Human Form in Science Fiction», in Thomas P. Dunn e Richard D. Erlich (orgs.), *The Mechanical God: Machines in Science Fiction*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press, 1982, pp. 211-224.
 1983 «Autoplastic and Alloplastic Adaptations in Science Fiction: "Waldo" and "Desertion"», in Slusser, George; Rabkin, Eric S. e Scholes, Robert (orgs.), *Coordinates: Placing Science Fiction and Fantasy*, Carbondale e Edwardsville (IL), Southern Illinois University Press, 1983, pp. 65-79.
 1988 «Not Quite Coming to Terms» (recensão a Patricia Warrick, *Mind in Motion: The Fiction of Philip K. Dick*), *Science-Fiction Studies*, n.º 45 (vol. 15, pt. 2), Montréal, SFS Publications, Julho de 1988, pp. 234-236.
 2005 «Coming to Terms», in Gunn, James e Candelaria, Matthew (orgs.), *Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction*, Lanham (MD), The Scarecrow Press, 2005, pp. 13-22.
- Wolfe, Gary K. (org.)
 1982 *Science Fiction Dialogues*, Chicago (IL), Academy Chicago.
- Wolk, Anthony
 1980 «The Sunstruck Forest: A Guide to the Short Fiction of Philip K. Dick», *Foundation: The Review of Science Fiction*, n.º 18, Janeiro de 1980, Dagenham, The Science Fiction Foundation, pp. 19-34.
 1995 «The Swiss Connection: Psychological Systems in the Novels of Philip K. Dick», on Umland, Samuel J. (org.), *Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretations*, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press, 1995, pp. 101-126.
- Wolpert, Lewis
 1992 *The Unnatural Nature of Science: Why Science does not Make (Common) Sense*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1994.

Woodman, Tom

1979 «Science Fiction, Religion and Transcendence», in Parrinder, Patrick (org.), *Science Fiction: A Critical Guide*, Londres e Nova Iorque, Longman, pp. 110-130.

Zgorzelski, Andrzej

1979 «Is Science Fiction a Genre of Fantastic Literature?», *Science-Fiction Studies*, n.º 19 (vol. 6, pt. 3), Montréal, SFS Publications, Novembro de 1979, pp. 296-303.

Živković, Zoran

2001 «The Motif of First Contact in Arthur C. Clarke's SF Works», *Fantastic Metropolis*, Outubro de 2001, disponível online in <http://www.fantasticmetropolis.com/i/clarke/full/>, última consulta a 20 de Julho de 2006.

Žižek, Slavoj

2003 «Subtraction: Jewish and Christian», *Pli: The Warwick Journal of Philosophy*, vol. 14, 2003, pp. 68-88.

Anexo

LISTA DE TEMAS (a **bold** a nomenclatura utilizada em etapas posteriores)

<i>Encyclopedia of Science Fiction</i>	<i>The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction</i>	<i>Historical Dictionary of Science Fiction Literature</i>
ABSURDIST SF		
ADAM AND EVE		
ALIENS	ALIEN/ FIRST CONTACT	ALIEN/BUG-EYED MONSTER/FIRST CONTACT/LITTLE GREEN MEN
ALTERNATE WORLDS	ALTERNATE WORLD	ALTERNATIVE HISTORY
		AMBIGUOUS TEXTS
ANDROIDS	ANDROID	ANDROID
ANONYMOUS SF AUTHORS		
ANTHOLOGIES		ANTHOLOGIES
ANTHROPOLOGY		
ANTIGRAVITY	ANTI-GRAVITY	ANTIGRAVITY
ANTI-INTELLECTUALISM IN SF		
ANTIMATTER	ANTIMATTER	ANTIMATTER
APES AND CAVEMEN		
	ARTIFICIAL INTELLIGENCE	ARTIFICIAL INTELLIGENCE
ARTS		
ASTEROIDS		
ASTRONOMY		
ATLANTIS		
AUTOMATION		
AWARDS		
BALLOONS		
BIBLIOGRAPHIES		BIBLIOGRAPHY
BIG DUMB OBJECTS		
BIOLOGY	BIOTECHNOLOGY	BIOTECHNOLOGY
BLACK HOLES	BLACK HOLE	
BOYS' PAPERS		
CHILDREN IN SF		
CHILDREN'S SF		CHILDREN'S SF
		CHIMERICAL TEXTS
CINEMA		CINEMA
CITIES		
CLICHÉS		
CLONES	CLONING	

CLUB STORY		
		COGNITIVE ESTRANGEMENT/ <i>Novum</i>
		COLLABORATION
COLLECTIONS		
COLONIZATION OF OTHER WORLDS		
COMICS		COMICS
COMMUNICATIONS		
COMPUTERS		
CONCEPTUAL BREAKTHROUGH		CONCEPTUAL BREAKTHROUGH
		<i>CONTE CRUEL</i>
		<i>CONTE PHILOSOPHIQUE</i>
		CONVENTION
COSMOLOGY		
CRIME AND PUNISHMENT	CRIME	
CRITICAL AND HISTORICAL WORKS ABOUT SF		CRITICISM
CRYONICS	CRYONICS	
CYBERNETICS		
CYBERPUNK	CYBERPUNK	CYBERPUNK
CYBORGS	BIONIC / CYBORG	CYBORG
		DECADENCE
DEFINITIONS OF SF		
DEVOLUTION		
DIME-NOVEL SF		DIME NOVELS
DIMENSIONS	DIMENSIONS	DIMENSIONAL FANTASY
DISASTER		DISASTER STORIES
DISCOVERY AND INVENTION		INVENTION
	DNA	
DRUGS		HALLUCINATORY FANTASY
	DYSON SPHERE	DYSON SPHERE
DYSTOPIAS	DYSTOPIA	DYSTOPIA
ECOLOGY	ECOLOGY	ECOLOGICAL MYSTICISM
ECONOMICS		
EDISONADE		EDISONADE
END OF THE WORLD		
ENTROPY		
ESCHATOLOGY		OMEGA POINT
ESP		
	EUGENICS	
EVOLUTION	EVOLUTION	EVOLUTIONARY FANTASY
		EXISTENTIALIST FANTASY
		EXTRAPOLATION
FABULATION		FABULATION
		FANDOM/FANZINE
FANTASTIC VOYAGES		MICROCOSMIC ROMANCE/MINIATURIZATION
FANTASY		
FAR FUTURE	DYING WORLD/FAR FUTURE	FAR FUTURISTIC FANTASY

FASTER THAN LIGHT		
FEMINISM	GENDER	FEMINIST SF
		FERMI PARADOX
		Fix-Up/ MOSAIC
FORCE FIELD		FORCE FIELD
	FUTURE HISTORY	FUTURE HISTORY
FUTUROLOGY		FUTUROLOGY
GALACTIC EMPIRES		GALACTIC EMPIRE
GAMES AND SPORTS		
GAMES AND TOYS		GAMES
GAME-WORLDS		
GENERATION STARSHIPS	GENERATION STARSHIP	GENERATION STARSHIP
GENETIC ENGINEERING	GENETICS	GENETIC ENGINEERING
GENRE SF		
GODS AND DEMONS		
GOLDEN AGE OF SF	GOLDEN AGE	
GOLEM		
GOTHIC SF		
GRAPHIC NOVEL		GRAPHIC NOVEL
GRAVITY		
GREAT AND SMALL		
	HARD SF	HARD SF
	HARDWARE	
HEROES		
HISTORY IN SF		
HISTORY OF SF		
HITLER WINS		
HIVE-MINDS		
HOLLOW EARTH		
HOLOCAUST AND AFTER	POST-APOCALYPTIC SF	APOCALYPTIC FANTASY/ ECOCATASTROPHE/ POSTHOLOCAUST FANTASY
HORROR IN SF	HORROR	HORROR SF
	HUMANIST SF	
HUMOUR	COMIC SF	HUMOUROUS SF
		HYBRID TEXTS
HYPERSPACE		HYPERSPACE
ILLUSTRATION		ILLUSTRATION
IMAGINARY SCIENCE		
		IMMAGINARY VOYAGES
IMMORTALITY		
	IMPLANTS	
		INNER SPACE
INTELLIGENCE		
INVASION		
INVISIBILITY		
ISLANDS		
JUPITER		
JUVENILE SERIES		
		LAGRANGE COLONY
LEISURE		

LIBERTARIAN SF		LIBERTARIAN SF
LIFE ON OTHER WORLDS		
LINGUISTICS		
LIVING WORLDS		
LONGEVITY (IN WRITERS AND PUBLICATIONS)		
LOST WORLDS		LOST WORLD STORIES
MACHINES		VON NEUMANN MACHINE
MAGIC		
MAINSTREAM WRITERS OF SF	LITERARY SF	
MARS		MARS
MATHEMATICS		
MATTER TRANSMISSION		MATTER TRANSMITTER
MEDIA LANDSCAPE		
MEDICINE		
		MELODRAMATIC INFLATION
MERCURY		
MESSIAHS	MESSIAH	
		METAFICTION
METAPHYSICS		METAPHYSICAL FANTASY
	MILITARISTIC SF	MILITARY SF
MONEY		
MONSTER MOVIES		
MONSTERS		MONSTERS
MOON		
MUSIC		
MUTANTS		MUTANT
MYTHOLOGY		
NANOTECHNOLOGY	NANOTECHNOLOGY	NANOTECHNOLOGY
NEAR FUTURE	NEAR FUTURE	
NEUTRON STARS		
NEW WAVE	NEW WAVE	NEW WAVE SF
NUCLEAR POWER		
		ODYSSEAN FANTASY
OPTIMISM AND PESSIMISM		
ORIGIN OF MAN		
		ORPHEAN FANTASY
OUTER PLANETS		
OVERPOPULATION	OVERPOPULATION	
PARALLEL WORLDS	ALTERNATIVE REALITY	MULTIVERSE/ PARALLEL WORLD/ PORTAL FANTASY
PARANOIA		
PARASITISM AND SYMBIOSIS		
PASTORAL		
PERCEPTION		
PHYSICS		
PLANETARY ROMANCE	PLANETS	INTERPLANETARY ROMANCE/ PLANETARY ROMANCE
POCKET UNIVERSE		
POETRY		POETRY
POLITICS	POLITICAL SF	POLITICAL FANTASY

POLLUTION		
POSTMODERNISM AND SF		POSTMODERN SF
POWER SOURCES		
PREDICTION		PREDICTION
		PROMETHEAN FANTASY
PROTO SCIENCE FICTION		
PSEUDONYMS		
PSEUDO-SCIENCE		PSEUDOSCIENCE
PSI POWERS		EXTRASENSORY PERCEPTION/ PSI POWERS
		PSYCHOHISTORY
PSYCHOLOGY		
PUBLISHING		PAPERBACK BOOKS
PULP MAGAZINES		MAGAZINES/ PULP SF
RADIO		RADIO
RECURSIVE SF		
REINCARNATION		
RELIGION	RELIGION	PROPHECY/ RELIGIOUS FANTASY/ SHAGGY GOD STORIES
		ROBINSONADE
ROBOTS	ROBOT	ROBOT
ROCKETS		ROCKETS
RURITANIA		
SATIRE		SATIRE
SCIENCE FANTASY	SCIENCE FANTASY	
SF IN THE CLASSROOM		
SF MAGAZINES		
		SCIENTIFICTION
SCIENTIFIC ERRORS		
	SCIENTIFIC ROMANCE	SCIENTIFIC ROMANCE
SCIENTISTS		MAD SCIENTISTS
		SCI-FI
SENSE OF WONDER	SENSE OF WONDER	SENSE OF WONDER
SERIES		SERIES
SEX		
		SHARECROPPING
SHARED WORLDS	SHARED WORLD	SHARED WORLD
		SINGULARITY
		SLIPSTREAM
SLEEPER AWAKES		
SMALL PRESSES AND LIMITED EDITIONS		SMALL PRESS
SOCIAL DARWINISM		
SOCIOLOGY		
	SOFT SF	SOFT SF
	SOFTWARE	
		SPACE AGE
SPACE FLIGHT	SPACE /SPACE TRAVEL/WORMHOLE	COSMIC BREAKOUT/OUTER SPACE
SPACE HABITATS		

SPACE OPERA	SPACE OPERA	SPACE OPERA
SPACESHIPS	SPACE TRAVEL/STARSHIP	
		SPECULATIVE FICTION
		SPECULATIVE NON-FICTION
STARS	STARS	
STEAMPUNK	STEAMPUNK	STEAMPUNK
SUN		
SUPERHEROES		EMORTALITY/ SUPERHEROES
SUPERMAN		SUPERMAN
SUPERNATURAL CREATURES		
SURVIVALIST FICTION		SURVIVALIST FICTION
SUSPENDED ANIMATION		
SWORD AND SORCERY		
TABOOS		
		TECHNOLOGICAL DETERMINISM
TECHNOLOGY		
TECHNOTHRILLER		TECHNOTHRILLER
	TELEPORTATION	
TELEVISION		TELEVISION
TERMINOLOGY		
TERRAFORMING	ARTIFICIAL ENVIRONMENT / HABITAT / TERRAFORMING	TERRAFORMING
THEATRE		THEATER
		TIE-IN
TIME PARADOXES	TIME	TIME PARADOX
TIME TRAVEL	TIME	TIME MACHINE/ TIMESLIP ROMANCE
		TIME POLICE
	TRANSCENDENCE	
		TRANSFIGURATION (of other plots into SF)
TRANSPORTATION		
UFOs		FLYING SAUCER/UFOLOGY
UNDER THE SEA		
UTOPIAS	UTOPIA	UTOPIA
VENUS		
VILLAINS		
VIRTUAL REALITY	CYBERSPACE / VIRTUAL REALITY	CYBERSPACE/ VIRTUAL REALITY
		VISIONARY FANTASY
WAR		FUTURE WAR
WEAPONS		RAY GUN
WOMEN AS PORTRAYED IN SCIENCE FICTION		
WOMEN SF WRITERS		
		WORLD-BUILDING
		WORMHOLE

Total: 264

PRIMEIRA LISTA REDUZIDA

Temas (<i>topoi</i> , subgêneros, etc.) relevantes (e presentes em Philip K. Dick)	
ALIENS	MACHINES
ALTERNATE WORLDS	MAGIC
ANDROIDS	MATTER TRANSMISSION
APES AND CAVEMEN	MEDIA LANDSCAPE
ARTIFICIAL INTELLIGENCE	MESSIAHS
AUTOMATION	MONSTERS
CITIES ⁷⁴⁰	MUTANTS
COLONIZATION OF OTHER WORLDS	MYTHOLOGY
COMPUTERS	NUCLEAR POWER
CONCEPTUAL BREAKTHROUGH	OVERPOPULATION
CRYONICS	PARALLEL WORLDS
CYBERNETICS	PARANOIA
CYBORGS	PARASITISM AND SYMBIOSIS
DEVOLUTION	PASTORAL
DISCOVERY AND INVENTION	PERCEPTION
DRUGS	POCKET UNIVERSE
DYSTOPIAS	PSEUDO-SCIENCE
END OF THE WORLD	PSI POWERS
ENTROPY	RELIGION
ESCHATOLOGY	ROBOTS
EVOLUTION	ROCKETS
FANTASTIC VOYAGES	SCIENCE FANTASY
FANTASY	SPACE FLIGHT
FASTER THAN LIGHT	SPACE HABITATS
FORCE FIELD	SPACE OPERA
GENETIC ENGINEERING	SPACESHIPS
GODS AND DEMONS	SUSPENDED ANIMATION
GOLEM	TELEPORTATION
HIVE-MINDS	TIME PARADOXES
HOLOCAUST AND AFTER	TIME TRAVEL
IMAGINARY VOYAGES	UFOs
IMMORTALITY	VIRTUAL REALITY
INVASION	WAR
LIFE ON OTHER WORLDS	WEAPONS

Total: 68

⁷⁴⁰ Tomem-se, por exemplo, os *conapts*, presentes num considerável número de contos e novelas. Cf. também, por contraste, novelas mais «pastorais», como *Dies Irae*.

ENTRADAS ELIMINADAS

Conceitos ligados à história e teoria da literatura e do gênero	
ABSURDIST SF → cf. PARANOIA e ENTROPY AMBIGUOUS TEXTS ANONYMOUS SF AUTHORS ANTHOLOGIES ANTI-INTELLECTUALISM IN SF AWARDS BIBLIOGRAPHIES BOYS' PAPERS CHILDREN'S SF CHIMERICAL TEXTS CINEMA CLICHES CLUB STORY COGNITIVE ESTRANGEMENT COLLABORATION COLLECTIONS COMICS CONTE CRUEL CONTE PHILOSOPHIQUE CONVENTION CRITICAL AND HISTORICAL WORKS ABOUT SF CYBERPUNK DECADENCE DEFINITIONS OF SF DIME-NOVEL SF EXISTENTIALIST FANTASY EXTRAPOLATION FABULATION FANDOM/FANZINE FEMINISM FIX-UP FUTURE HISTORY → cf. GALACTIC EMPIRES GAMES AND TOYS GAME-WORLDS GENRE SF GOLDEN AGE OF SF GOTHIC SF GRAPHIC NOVEL HARD SF HISTORY OF SF HORROR IN SF HUMANIST SF HUMOUR HYBRID TEXTS ILLUSTRATION IMAGINARY SCIENCE INNER SPACE JUVENILE SERIES	LIBERTARIAN SF LONGEVITY (IN WRITERS AND PUBLICATIONS) MAINSTREAM WRITERS OF SF MELODRAMATIC INFLATION METAFICTION MILITARISTIC SF MONSTER MOVIES NEW WAVE ODYSSEAN FANTASY OPTIMISM AND PESSIMISM → cf. DYSTOPIA ORPHEAN FANTASY POETRY POSTMODERNISM AND SF PROMETHEAN FANTASY PROTO SCIENCE FICTION PSEUDONYMS PSYCHOHISTORY → cf. GALACTIC EMPIRES PUBLISHING PULP MAGAZINES RADIO RECURSIVE SF SATIRE SF IN THE CLASSROOM SF MAGAZINES SCI-FI SCIENTIFICTION SCIENTIFIC ROMANCE SENSE OF WONDER SERIES SHARECROPPING SHARED WORLDS SLIPSTREAM SMALL PRESSES AND LIMITED EDITIONS SOFT SF SPECULATIVE FICTION SPECULATIVE NON-FICTION STEAMPUNK SUPERHEROES → cf. MUTANTS SURVIVALIST FICTION TECHNOTHRILLER TERMINOLOGY TIE-IN TRANSFIGURATION (of other plots into SF) VILLAINS VISIONARY FANTASY WOMEN AS PORTRAYED IN SCIENCE FICTION WOMEN SF WRITERS WORLD-BUILDING

Total: 96

Ligações extradisciplinares	
ANTHROPOLOGY → cf. EVOLUTION ARTS ASTRONOMY BIOLOGY → cf. EVOLUTION, MUTANTS, etc. COMMUNICATIONS → cf. MEDIA LANDSCAPE COSMOLOGY ECOLOGY ECONOMICS → cf. DYSTOPIAS FERMI PARADOX FUTUROLOGY HEROES HISTORY IN SF INTELLIGENCE LINGUISTICS MATHEMATICS MEDICINE METAPHYSICS	MONEY MUSIC PHYSICS POLITICS → cf. DYSTOPIA, MEDIA LANDSCAPE, etc. PREDICTION PSYCHOLOGY SEX SOCIAL DARWINISM SOCIOLOGY SPACE AGE STARS SUN TABOOS TECHNOLOGICAL DETERMINISM TECHNOLOGY → cf. MACHINES TELEVISION → cf. MEDIA LANDSCAPE THEATRE

Total: 34

Temas e <i>topoi</i> literários secundários (incluem-se também os raros, residuais ou inexistentes em Philip K. Dick) ⁷⁴¹	
ADAM AND EVE → cf. MYTHOLOGY e RELIGION ANTIGRAVITY → cf. MACHINES ANTIMATTER ASTEROIDS → cf. LIFE ON OTHER WORLDS ATLANTIS → cf. IMAGINARY VOYAGES e PSEUDO-SCIENCE BALLOONS BIG DUMB OBJECTS → cf. ALIENS BLACK HOLES → cf. PARALLEL WORLDS e IMAGINARY SCIENCE CHILDREN IN SF ⁷⁴² CLONES → cf. GENETIC ENGINEERING CRIME AND PUNISHMENT DIMENSIONS → cf. PARALLEL WORLDS e TIME TRAVEL DISASTER → cf. HOLOCAUST AND AFTER DNA → cf. GENETIC ENGINEERING, EVOLUTION e MUTANTS DYSON SPHERE → cf. SPACE HABITATS EDISONADE → cf. DISCOVERY AND INVENTION ESP → cf. PSI POWERS EUGENICS → cf. EVOLUTION e GENETIC ENGINEERING	LIVING WORLDS → cf. HIVE-MINDS LOST WORLDS → cf. IMAGINARY VOYAGES MARS → cf. LIFE ON OTHER WORLDS e COLONIZATION OF OTHER WORLDS MERCURY → cf. LIFE ON OTHER WORLDS e COLONIZATION OF OTHER WORLDS MOON → cf. LIFE ON OTHER WORLDS e COLONIZATION OF OTHER WORLDS NANOTECHNOLOGY → cf. ARTIFICIAL INTELLIGENCE e DISCOVERY AND INVENTION NEAR FUTURE → cf. DYSTOPIAS NEUTRON STARS ORIGIN OF MAN OUTER PLANETS → cf. COLONIZATION OF OTHER WORLDS PLANETARY ROMANCE → cf. LIFE ON OTHER WORLDS e COLONIZATION OF OTHER WORLDS POLLUTION (apesar de «Autofac») → cf. NUCLEAR POWER e HOLOCAUST AND AFTER POWER SOURCES → cf. DISCOVERY AND INVENTION REINCARNATION → cf. RELIGION

⁷⁴¹ Quando é óbvio o âmbito demasiado restritivo de alguns dos temas, facilmente assimilados noutros mais abrangentes (por vezes sem que seja sequer necessário tomar o caso concreto da obra de Philip K. Dick), remete-se para estes últimos.

⁷⁴² Apesar de uma presença não desprezível de crianças como personagens e de uma novela especificamente para crianças (*Nick and the Glimmung*), o tema: 1) não é característico a Dick; 2) é de certa forma «ornamental».

<p>FAR FUTURE → cf. ESCHATOLOGY</p> <p>GALACTIC EMPIRES → cf. COLONIZATION OF OTHER WORLDS</p> <p>GAMES AND SPORTS → cf. DISCOVERY AND INVENTION e DYSTOPIAS</p> <p>GENERATION STARSHIPS → cf. SPACESHIPS</p> <p>GRAVITY → cf. SPACE HABITATS</p> <p>GREAT AND SMALL → cf. MACHINES e FANTASTIC VOYAGES</p> <p>HARDWARE → cf. ARTIFICIAL INTELLIGENCE e ANDROID</p> <p>HITLER WINS → cf. ALTERNATE WORLDS</p> <p>HOLLOW EARTH → cf. IMAGINARY VOYAGES e PSEUDO-SCIENCE</p> <p>HYPERSPACE → cf. SPACE FLIGHT e TELEPORTATION</p> <p>IMPLANTS → cf. CYBORGS</p> <p>INVISIBILITY → cf. MACHINES e DISCOVERY AND INVENTION</p> <p>ISLANDS → cf. IMAGINARY VOYAGES e DYSTOPIAS</p> <p>JUPITER → cf. LIFE ON OTHER WORLDS e COLONIZATION OF OTHER WORLDS</p> <p>LAGRANGE COLONY → cf. SPACE HABITATS</p> <p>LEISURE → cf. DYSTOPIAS</p>	<p>ROBINSONADE → cf. IMAGINARY VOYAGES</p> <p>RURITANIA → cf. IMAGINARY VOYAGES</p> <p>SCIENTIFIC ERRORS</p> <p>SCIENTISTS → cf. DISCOVERY AND INVENTION</p> <p>SLEEPER AWAKES → cf. TIME TRAVEL e SUSPENDED ANIMATION</p> <p>SINGULARITY → cf. END OF THE WORLD</p> <p>SOFTWARE → cf. ARTIFICIAL INTELLIGENCE e ANDROID</p> <p>SUPERMAN → cf. MUTANTS</p> <p>SUPERNATURAL CREATURES → cf. FANTASY e RELIGION</p> <p>SWORD AND SORCERY → cf. FANTASY</p> <p>TERRAFORMING</p> <p>TIME POLICE → cf. TIME TRAVEL</p> <p>TRANSCENDENCE → cf. RELIGION e HIVE-MINDS</p> <p>TRANSPORTATION → cf. MACHINES e TELEPORTATION</p> <p>UNDER THE SEA → cf. IMAGINARY VOYAGES</p> <p>UTOPIAS → cf. DYSTOPIAS e RELIGION</p> <p>VENUS → cf. LIFE ON OTHER WORLDS e COLONIZATION OF OTHER WORLDS</p> <p>WORMHOLE → cf. IMAGINARY SCIENCE e PARALLEL WORLDS</p>
---	---

Total: 66

PRIMEIRO AGRUPAMENTO EM «GRANDES TEMAS»

Categorias (primeira versão)	«Grandes temas» (segunda versão)
ALIENS HIVE-MINDS (também em MUTANTS) INVASION MONSTERS (também em MUTANTS e FANTASY) PARASITISM AND SYMBIOSIS UFOs	ALIENS
ALTERNATE WORLDS PARALLEL WORLDS	ALTERNATE WORLDS
ANDROIDS CYBORGS ROBOTS ARTIFICIAL INTELLIGENCE COMPUTERS CYBERNETICS	ARTIFICIAL LIFE AND ARTIFICIAL INTELLIGENCE
CITIES DYSTOPIAS MEDIA LANDSCAPE ⁷⁴³ OVERPOPULATION WAR (também em HOLOCAUST AND AFTER)	DYSTOPIAS
COLONIZATION OF OTHER WORLDS LIFE ON OTHER WORLDS ROCKETS (também em MACHINES) SPACE FLIGHT SPACE HABITATS SPACE OPERA SPACESHIPS (também em MACHINES)	SPACE TRAVEL
CONCEPTUAL BREAKTHROUGH DRUGS ENTROPY FANTASTIC VOYAGES PARANOIA PERCEPTION POCKET UNIVERSE VIRTUAL REALITY	PERCEPTION
AUTOMATION CRYONICS DISCOVERY AND INVENTION FASTER THAN LIGHT FORCE FIELD MACHINES MATTER TRANSMISSION ROCKETS (também em SPACE TRAVEL) SPACESHIPS (também em SPACE TRAVEL) SUSPENDED ANIMATION TELEPORTATION WEAPONS	MACHINES

⁷⁴³ Cf. o capítulo «Camp Concentration» para uma explicação adequada desta inclusão de «Media Landscape».

END OF THE WORLD HOLOCAUST AND AFTER NUCLEAR POWER PASTORAL WAR (também em DYSTOPIAS)	HOLOCAUST AND AFTER
ESCHATOLOGY GODS AND DEMONS GOLEM (também em FANTASY) IMMORTALITY MESSIAHS MYTHOLOGY (também em FANTASY) RELIGION	RELIGION
PSEUDO-SCIENCE PSI POWERS APES AND CAVEMEN DEVOLUTION EVOLUTION GENETIC ENGINEERING HIVE-MINDS (também em ALIENS) MONSTERS (também em ALIENS e FANTASY) MUTANTS	MUTANTS AND PSI POWERS
FANTASY GOLEM (também em RELIGION) IMAGINARY VOYAGES MAGIC MYTHOLOGY (também em RELIGION) MONSTERS (também em ALIENS e MUTANTS) SCIENCE FANTASY	FANTASY
TIME PARADOXES TIME TRAVEL	TIME

ADAPTAÇÃO FINAL DOS «GRANDES TEMAS» À OBRA DE PHILIP K. DICK

Grandes temas (segunda versão, reordenada alfabeticamente)	Grandes temas em Dick (versão final)
ALIENS SPACE TRAVEL	ALIENS AND SPACE TRAVEL
ARTIFICIAL LIFE AND ARTIFICIAL INTELLIGENCE MACHINES MUTANTS AND PSI POWERS	HUMAN VS. NON-HUMAN
DYSTOPIAS HOLOCAUST AND AFTER	DYSTOPIAS
FANTASY (posteriormente incluído em «PERCEPTION VS. REALITY»)	–
ALTERNATE WORLDS PERCEPTION	PERCEPTION VS. REALITY
RELIGION	RELIGION
TIME (desdobrado em «PERCEPTION VS. REALITY» e «RELIGION»)	–

ALGUNS SUBTEMAS

Grandes temas em Dick (versão final, reordenada alfabeticamente)	Grandes temas e subtemas em Dick (quarta versão, já adaptada e traduzida para português)
ALIENS AND SPACE TRAVEL	Subtemas: Viagem e Colonização Espacial Invasão <i>Alien</i> Guerra contra <i>Aliens</i> Predação alien)
HUMAN VS. NON-HUMAN	–
DYSTOPIAS	Subtemas: Distopia política Propaganda e <i>media</i>
PERCEPTION VS. REALITY	–
RELIGION	–

Screenshots de «The Brain»

